معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي

تأليف

دكتور
منصور عبد الرحمن
كلية التربية - جامعة عين شمس

الطبعة الاولى
١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م

الناشر المعارف بالقاهرة

معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي

تأليف
دكتور
منصور عبد الرحمن
كلية التربية - جامعة عين شمس

الطبعة الأولى
١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م

الناشر المعارف بالقاهرة

الإهـــداء

إلى كل من جمعنا العلم فى رحابه
إلى طلابى فى ربوع العالم العربى
الذى آمل أن أكون قد غرست فيهم
حب الحق والخير والجمال ؟

د. منصور عبد الرحمن

مقدمة

الفن الأدبي ـ كغيره من الفنون ـ ظاهرة إنسانية تمر بمراحل إلى أن تنتهي بعملية التقويم وإصدار الحكم ، وهي تحتم إيجاد معايير تكشف عن مدى مايتوافر في العمل الأدبي من قيم ، وما ينطوي عليه من الخبرة الجمالية .

ومحاولة إيجاد معايير ثابتة ومحددة لقياس العمل الفني من الصعوبة التي تكاد تبلغ حد الاستحالة ، إذ تتدخل فيها عوامل متعددة ومتداخلة ، بعضها يرجع إلى قيم ثابتة ومحددة يهتدي إليها الفكر ، وبعضها يرجع إلى الحس الجمالي الذي هو ثمرة التجارب (اللاشعورية) التي يختزنها المتذوق منذ طفولته ، وهي أمور نسبية وغير محسوسة ، ولهذا يصعب تحديدها بمقاييس عقلية ثابتة .

ومن هنا تضاربت الآراء ، وتعددت النظرات حول موضوعية الحكم الجمالي وذاتيته .

وقد سبق أن قدمت دراسة مستفيضة عن « مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني » انتهيت فيها إلى وقوف النقد الأدبي عند العرب على كثير من القضايا والمسائل التي تتصل بفلسفة الفن الأدبي بأبعاده المختلفة ، وكان تناول نقاد العرب لها لا يفترق في جوهره كثيرا عن تناول المحدثين . كما نبهت هذه الدراسة إلى محاولة نقاد العرب وضع أسس (علم الجمال العربي) .

ولهذا شغلتني فكرة الوقوف على بعض المعايير الجمالية للعمل الأدبي التي تكشف عن النظرة الجمالية عند العرب، ومدى عمقها وأصالتها.

من أجل ذلك نهضت بهذا الجانب - قدر طاقتي - آملا الوفاء بما تصديت له. فكان هذا البحث الذي يتناول القيم التي تعد من معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي.

وقد اقتضت طبيعة البحث الوقوف عند الظاهرة الجمالية في تاريخ الفكر الإنساني، منذ أن عرض لها اليونان والرومان إلى أن انتهت إلى الفكر الغربي الذي تبلور في (علم الجمال) بمفهومه الحديث، وفي سياق هذا التناول لفكرة الجمال تعرضت الدراسة لكثير من قضايا النقد الأدبي ومسائله ومباحثه، وطوفت بجوانب يجب أن يقف عليها دارس الأدب ونقده.

وقد كان للفكرة الجمالية عند العرب موضع بارز في هذه الدراسة، وعلى الرغم من أنها مبعثرة وفي إطار من الجزئية حيث لا تنتظمها نظرية فلسفية أو علمية إلا أننا لو تناولناها في إطار من عصرها وتمثله الفكري للقيم الجمالية، وارتباطها بطبيعة الأدب العربي ومسار تطوره، ووقفنا على هذه الأفكار والآراء التي تضمنها تراثنا الأدبي والنقدي بعمق وأناة - ولم نكتف بالنظرة السطحية - لوجدنا كثيرا مما يتباهى به الفكر الغربي قد عاش في تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى لا نكاد نجد فكرة من الأفكار التي لها قيمتها إلا ولها ما يماثلها في الفكر العربي، نقول هذا دون محاولة اصطياد مذاهب أو فلسفات نتقول بها على العرب لننسب لهم أمجادا، وإنما حاولنا أن تكون الدراسة علمية موضوعية، نعرض الرأي في موضعه من الدراسة، والفكرة في مكانها، وقد نتجاوز العرض إلى المناقشة الموضوعية لتتبين الحقيقة.

وقد فرضت طبيعة البحث المنهج الذي احتذيناه، فهو منهج (تاريخي)

يقف أمام الفكرة ويصلها بما قبلها وما بعدها ، وهو منهج (فنى) لأنه يتناول الفكرة بالتقويم وهو منهج (مقارن) لأنه يوازن بين الأفكار المماثلة .

كما حددت طبيعة البحث تقسيمه ، فهو يشتمل على بابين يتقدمهما تمهيد وينتهيان بخاتمة .

فنى « التمهيد » تناول البحث الظاهرة الجمالية على اعتبار أنها الركيزة التى تقوم عليها الحضارة الإنسانية فى انطلاقها نحو الأكمل والأفضل ، على اعتبار أن الجمال جزء جوهرى من التجربة الإنسانية ويمثل أعظم المتناقضات فى حياة الفكر الإنسانى .

أما « الباب الأول » فقد تناول الفكر الجمالى عند مفكرى الغرب .

ويندرج تحت هذا الباب فصلان :

وقف « الفصل الأول » على الفكر الجمالى عندفلاسفة الإغريق ثم الرومان وقد بدأ بالنزعة المثالية عند « أفلاطون » وموقفه من الشعر على ضوء نظرية المثل ، وانتقل إلى تناول الفكر الجمالى عند « أرسطو » ومحاولته الجمع بين المحاكاة والجانب الخلقى فى إطار من الفن الأدبى ، وانتهى الفصل إلى تناول الفكرة الجمالية عند الرومان من خلال الوقوف على آراء « هوراس » فى فن الشعر ، وعن وظيفته فى المجتمع وأهدافه التعليمية والنفسية والجمالية .

وكان « الفصل الثانى » عن فكرة الجمال عند مفكرى الغرب الذين يعدون امتدادا للفكر الإغريقى ، ومنذ أن تحدد (علم الجمال) واستقل عن الفلسفة ، وأصبح له موضوعاته الخاصة به ، ومناهجه المستقلة ، اتخذت الظاهرة الجمالية أشكالا عدة ، وتعددت الآراء ، وتنوعت النظريات بين التجريد والتجريب ، وبين الدراسة النفسية المتصلة بالإبداع والتذوق الجمالى والارتباط بالنشاط الحضـــارى والاجتماعى الذى يتمثل فى علاقة الفنان بجمهوره .

وقـد حاول الفصل أن يلم بالسمات العامة لمحاولات إقامة (علم الجمال) على أسس موضوعية . وعن استمرار التأملات (الميتافيزيقية) فى الفكر الجمالى ، ولم يكن هدفنا الوقوف على شتى النظريات الفلسفية لتفسير الخبرة الجمالية ، وإنما كان الهدف هو الوقوف على معايير الحكم الجمالى ، وما يتصل بذلك من قضايا الفن وطبيعته ووظيفته وتقويمه جماليا .

وقد استقل « الباب الثانى » بالفكر الجمالى عند العرب .

تناول « الفصل الأول » الظاهرة الجمالية ومعاييرها عند فلاسفة المسلمين، ومدى تأثرهم بالفكر الإغريقى ، والكشف عن الخصائص المشتركة للظاهرة الجمالية فى بحوثهم .

وأما « الفصل الثانى » فقد حاول أن يستوعب معايير الحكم الجمالى عند نقاد العرب على مـدى عصور الأدب المختلفة .

وقد أوجزت « الخـاتمـة » نتائج هـذه الدراسة ، وأبرزت أهم معايير الحكم الجمالى وموقف نقاد العـرب منها ، وبينت ما تفتح مـن أبواب لدراسات جديدة .

وبعد : فهذه محاولة بذلت فيها غاية جهدى للسير على درب أساتذة كبار، وعلماء أناروا لنا الطريق ، وكل ما أطمح إليه أن أكون أهلا للأخذ عنهم، فأضفت لبنة فى صرح بناء شامخ .

فإن كنت قد وفقت فبعون الله وتوفيقه ، وإلا فبحسبى أننى حاولت معطيا أقصى طاقتى .

وله الحمد من قبل ومن بعد . وعلى الله قصد السبيل ،،

د . منصور عبد الرحمن

تمهيد

أهمية الظاهرة الجمالية فى الحياة الإنسانية

ما الإنسان ؟ سؤال قضت البشرية حياتها فى محاولة الإجابة عنه ، ومنذ أن وجه « سقراط » هذا السؤال لنفسه وعجز عن تقديم الإجابة عنه ، فإنه مع هذا العجز قدم لنا مجموعة من الخصائص والظواهر الإنسانية مثل : الخير ، والحق ، والجمال وظل السؤال بلا جواب !! . وكانت محاولة الإجابة عنه هى طريق الكشف عن الظواهر الإنسانية .

ذلك أننا لا نستطيع أن نتبين حقيقـــة الإنسان كما نستكشف حقائق الأشياء المادية، ولهذا ظل الإنسان حياته يحاول البحث عن نفسه وذاته بالتأمل فى وجوده وسط هذا الكون المحيط به ، وفى هذا التأمل تكمن القيمة الحقة للحياة الإنسانية ، فحياة لا توضـع موضع التأمل لا تستحق أن تستمر كما يقول «سقراط» ، فالتأمل العقلى لا الجانب المادى هو جوهر الإنسان ، وبهذا الجانب العقلى يصبح الإنسان أخلاقيا .

وتعتبر الفنون — وفى المقدمة منها الفن الأدبى — أهم الطرق التى تؤدى إلى الكشف عن ذواتنا وحقيقة وجودنا كبشر قبل معرفة الأشياء الخارجة عنا ، كما تؤدى إلى النظرة الموضوعية للأشياء والحياة الإنسانية .

فالفن هو الركيزة التى تعتمد عليها الحضـارة الإنسانية فى انطلاقها نحو الأفضل ، « إنه إذا ما كرس نفسه من أجـل مضاعفة وتأكيد سعادة

البشر ، والسعى لخلاص المضطهدين والمسحوقين ومن أجـــل توسيع نطـاق تجاوبنا وانعطافنا تجـاه بعضنا البعض ، أو إلى تصوير الحقيقة فيما يتعلق بأنفسنا وبعلاقتنا بالعالم المحيط بنا بالدرجة التى تحصننا فى هـــذا الزمان الموقوت الذى نعيش فيه ، فإن هذا الفن يكون فى حقيقة الأمر فنا عظيما ، خصوصا إذا ما أضاف إلى كل ذلك شموله أو احتـــواءه على روح الإنسانية ، واحتلاله ذلك المـكان المنطقى الذى هو قمين به فى ظل البنيان العظيم لحياة البشر(١) » .

وليست الفنون وحدها هى ما يميزالإنسان . بل هناك مجموعة من الظواهر التى تـكسب الإنسان إنسانيته إلى جانب الظاهرة الجمالية ، ومن هذه الظواهر: الدين ، واللغة ، والأسطورة .

وترتبط هـــذه الظواهر الإنسانية ببعضها برابطـــة وظيفية — Vinculum functionale — هـذه الرابطة التى تعد من أعمق المؤثرات فى الحياة الإنسانية .

والاهتداء إلى معرفة الخصائص الجوهرية لهذه الظواهر ، ومعرفة رابطتها الوظيفية ، والوقوف على عمق تأثيرها يتوقف إلى أبعد مدى على البحث عن جوهرها وراء أشكالها ومنطوقاتها التى لا تحصى .

وإذا كان الجمال من أوضح الظواهر الإنسانية ، ومع أنه جزء جوهرى من التجربة الإنسانية ، ومع أنه محسوس لا تخطئه العين ، فإن الظاهرة الجمالية ظلت مع هذا من أعظم المتناقضات فى حياة الفـكر الإنسانى .

وظلت الفلسفـة الجمالية تحاول الإجابة عن السؤال الأبدى ، ما الجميل ؟

---

(١) النقد النفسى عند : ا.ا ريتشاردز : د. فايز اسكندر. ص : ٧٣ ط. الأنجلو المصرية.

وفى محاولة الإجابة تعددت المذاهب وتنوعت الفلسفات قديما وحديثا ، غير أن معظم النظريات الجمالية تقرر أن الخاصية الجمالية ليست شيئا ثابتا مباشرا للأشياء ، وإنما هو فى حقيقته يحوى بالضرورة علاقته بالعقل الإنسانى .

وفى ظل الفلسفات المتعددة للجمال ، وضعت تساؤلات حول الغاية من الفن ووظيفته ، وحول صلته بالمجتمع ، وعن قيمه الانسانية والجمالية المترتبة على هذه الصلة .

لقد أخفقت كل الجهود التى بذلها المفكرون من الفلاسفة والنقاد على مدى تاريخ الفكر الإنسانى فى محاولاتهم لتحديد مفهوم للفن ، وعجزوا عن الوصول إلى تعريف يجمع الخصائص الجوهرية للعمل الفنى الذى يعود فى أكثر جوانبه إلى عالم العواطف والأحاسيس والانفعالات و (اللاشعور) الذى يكمن فى الأعماق النفسية للفنان المبدع ، والتى يكاد يكون من المستحيل الوقوف عليها والإحاطة بأسرارها .

وكما اختلفت آراء المفكرين فى تحديد مفهوم للفن كذلك اختلفت آراؤهم فى الإجابة عن التساؤلات حول قيمة العمل الفنى ووظيفته والغاية منه .

هل وظيفة الفنون وفى مقدمتها الفن الأدبى المتعة واللذة ؟. أم أن وظيفته هى تحقيق الخير ؟ وبهذا تفسر الغاية على أنها المنفعة والمعرفة ، أم الغاية هى الجمع بين الجمال والخير ؟ أم هى مجرد التنفيس والتطهير؟ .

ويتصل بذلك الخلاف حول تلقائية الفنان وإرادته ، هل الواجب ألا يفرض على الفنان هدف من الخارج لأنه لا إرادة له فى نتاجه وإبداعه ؟ أم أن له إرادة فى عملية الإبداع والخلق فلابد أن يوجه فنه إلى هدف معين يكون نصب عينيه عند عملية الإبداع ؟ .

معركة قديمة قدم الأدب ، وأغلب الظن أنها ستبقى ما بقى الأدب وعلينا كدارسين للفن ألا نعزل أنفسنا عن هذه القضايا التى هى من صميم الفن ، بل ينبغى أن نقف عليها وأن نرتبط بها ، وأن نلقى الضوء تحليلا وتعليلا ، وفى هذا إثراء للفن ، وارتباط بالمشكلات الفكرية التى تشغل الإنسان فى العصر الذى نعيش فيه .

إننا حين نتلقى عملا فنيا نستجيب للقيم الجمالية فيه بشتى صورها ، وهذه الاستجابة للمؤثرات الجمالية تهز مشاعرنا ، ونشعر إزاءها بالمتعة فنعيش معها ، لأنها كانت سببا فى التفاعل بيننا وبين الحياة ، وإدراك علاقاتها بوعى وعمق .

ومن هنا كان التذوق الجمالى مصحوبا بالمتعة ، ويحول الإنسان العادى إلى إنسان جمالى يتناول مواقف الحيـــاة بحس الفنان وحكمة المفـكر الفيلسوف وتأمل العالم المدقق فيضفى على هذه المواقف حياة وحركة وقيما دائمة ، وفى هذا يقول « تولستوى » : « إن نشاطية الفن تـكمن فى استثارة نوع من الشعور والإحساس فى داخلية الإنسان ، ذلك الشعور الذى اكتسبه من خلال تجربة سابقة ثم بعـد ذلك نقل هذا الشعور بطريقة تمـكن الآخرين من ممارسته حتى يمـكن لهم أن يستأثروا به ، ويعبروا من خلاله مثل ما مر هو به من قبل »(١) . وهكذا يصبح الإنسان بعد تذوقه للعمل الفنى على حالة أرقى مما كان عليه من قبل .

وعلى الرغم من أن محاولة التفسير والتحديد هى مشكلة الفن المعقدة ، لا على الفلاسفة والنقاد فحسب ، بل بالنسبة لغيرهم من المتلقين مهما اختلفت ثقافاتهم وتعددت بيئاتهم ، وعلى الرغم من تعدد النظريات واضطرابها واحتدام الخصومة بين أصحابها ، فإن الفن لابد أن يكشف لنا عن القيم الجمالية ، وهـو أيضا وسيلتنا لتقنين هـذه القيم ووضع المعايير التى تقاس بها تلك المعايير التى تمكننا من التعرف على مواطن الجمال والاهتداء إليه فى العمل الفنى .

---

(١) ما سبق : ٦٥ .

وهنا تأتى أهمية تكوين الحاسة الجمالية عند الأفراد حتى تكون عندهم القدرة على التمييز بين الجيد والردىء ، ولهذا كان لزاما على الناقد « أن يتسلح بنظرية عامة متماسكة عن القيمة ، يستطيع بواسطتها أن يصل بين المستويات المرعية ، والذوق العام ، وأن يحمى الفن من هجمات المحرفين ، كما تكون نظرية القيمة هذه بحاجة فى نفس الوقت إلى فهم حقيقى لما يحدث على نحو واقعى فى داخل الفن ذاته ، حتى يستقيم الأمر لتلك النظرية ، ويصبح على درجة تؤهلها للحكم على الآثار الفنية ، وهكذا تصبح مشكلتا : (ما هو الجيد (Whet Is good) و (ما هو الفن) وجهين لعملة واحدة يلقى كل منهما ضوءا على الآخر ، ويساعد على فهمه وإدراكه بشكل مكتمل »[1] .

* * *

إن كل من يتلقى العمل الفنى سواء أكان ناقدا أم مجرد متذوق لابد أن يصدر حكما تقويميا على هذا العمل ، بالاستحسان أو الاستهجان ، ومن هنا تبدو أهمية وجود معايير للحكم تقاس بها التجربة الجمالية بأبعادها المختلفة ، وكما سبق فإن محاولة إيجاد معايير ثابتة لقياس الفن من أصعب مسائله ، لأن هذه العملية لا تخضع لطبيعة القياس الرياضى المادى ، وإنما تتدخل فيها مجموعة من العوامل والمؤثرات المتشابكة ، بعضها ذاتى وبعضها موضوعى ، وكل منها تختلف وجهات النظر إليه ، والإطار العام لها هو الإحساس والانفعال والقدرة التخيلية ، وتداعى الأفكار ، والارتباطات المختلفة التى يثيرها العمل الفنى فى نفس المتلقى ، إلى غير ذلك من الأمور النسبية التى تختلف من فرد إلى آخر ، بل تختلف عند الشخص الواحد على حسب اختلاف حالته النفسية من حال إلى حال وموقف إلى آخر ، فهى قيم نسبية لا وجود لها خارج الذات

---

(١) ما سبق : ص : ٣١ .

وإنما يهتدى إليها بالإدراك العقلى والوجدانى ، فضلا عن أنها غير محسوسة لا تقاس بمقاييس المادة .

وإذا كان الحكم الجمالى يتطلب عناصر موضوعية لابد أن تتوافر فى العمل الفنى حتى تجعله جميلا ، فإننا — مع ذلك — لا يمكن أن نتنكر لحكم الذوق ، أو أن نغض من شأنه ، فإن الذوق هو المرجع الطبعى الأول فى الحكم على الفنون ، لأنه أقرب الموازين إلى طبيعتها ، على أن الذوق المعتبر فى مقاييس الفن ليس هو الذوق الفج السقيم ، وإنما هو الذوق المدرب الذى أصقلته المعرفة ، وارتقت به ألوان الثقافات المتعددة ، فالفن ذوق قبل أن يكون معرفة وعلما ، والمعرفة إنما تعين صاحب الحس المرهف والذوق السليم والطبع الموهوب .

من هنا تبدو صعوبة الحيدة من المتذوق والناقد تجاه العمل الفنى — وإن كانت هى ما يجب أن يكون — إذ تجريد الذات من ذاتيتها أقرب ما يكون إلى المستحيل .

* * *

وعلى الرغم من تضارب الآراء وتعدد النظريات فى تفسير الجمال وتقنينه فمن الممكن أن نجمل هذا فى اتجاهين :

الاتجاه الأول : يؤمن بوجود أسس وقواعد موضوعية يقاس بها الفن أو الجمال ، ويجعل العمل الفنى فى نفس الوقت عملا موضوعيا تتحكم فيه قوانين مطلقة تبلغ فى دقتها قواعد ونظريات العلوم الرياضية .

الاتجاه الآخر : يستبعد وجود أى قوانين أو قواعد ثابتة لتقنين الجمال ، فالحكم الجمالى ذاتى بحت ، ونحن حين نتلقى عملا فنيا ، فإما

أن نتأثر به فنقبله فيكون جميلا ، وإمّا لايحدث هذا التأثر فنرفضه ولانحكم بجماله . فليس هناك وجه للمفاضلة بين التجارب ، لأن التجربة الجمالية فريدة فى نوعها .

* * *

ولقد ظلت الفلسفة الجمالية تبحث عن مبدأ للفن داخل نطاق المعرفة النظرية ، أو الحياة الخلقية ، كما رأينا « أفلاطون » و « أرسطو » يحاول كل منهما تقنين الجمال وتعريفه على ضوء المبادىء التى قامت عليها فلسفة العصر ، وقد كان « الاتزان » و « التماثل » و « الائتلاف » و « التناسب » و « التناسق » هي العناصر الجوهرية التى يتكون منها الجميل ، وهى المعايير التى يحكم بها عليه . « وقديما أيضا ناقش « أفلوطين » هذا الرأى ، فهو يرى أنه من الشائع القول إن تناسق الأشياء وتناسبها يكسبانها جمالا ، وعلى هذا لا يكون الجزء جميلا ، وإنما يكون الجمال فى الكل ، ولكن إذا كان الكل جميلا فقد كان من الواجب أن تكون الأجزاء كذلك ، فليس من الممكن أن يتكون الجمال من عناصر قبيحة ، فالألوان والأصوات المفردة لا يمكن إنكار جمالها ، وإذا كان الوجه الواحد يبدو فى بعض الأحيان جميلا ، وفى بعضها قبيحا دون أن يحدث أى تغيير فى تناسقه ، فإن هذا يدل على أن الجمال شيء آخر غير التناسق ، ومن ثم ينتهى « أفلوطين » إلى أن الروح Soul — هى مصدر الجمال ، وهى التى تجعل للأشياء حتى الأجسام الحق فى أن تسمى جميلة . . وانتهى « أفلوطين » إلى أن عبقرية المؤلف هى التى تثبت الروح — Soul — والقيمة فى العناصر المكونة للجمال ، وهكذا يجعل (الروح) الخارجة عن الأشياء هى التى تجعل الأشياء — بامتدادها فيها — جميلة ، وهو بذلك يرد الجمال إلى مبدأ علوى خارجى »[1] .

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : د . عز الدين اسماعيل . ص : ١١٨ ط : دار الفكر العربى : ١٩٦٨ .

وانتهى الفكر الجمالي إلى وضع (علم الجمال) واستقلاله عن الفلسفة بمفهومها الخاص ، وأصبح الكثير من المفكرين يرون إمكانية تحديد الجمال ووضع أصول وقواعد لضبطه .

ولما كانت قضايا النقد ومعاييره ترجع في جميع عصور الأدب إلى الاتجاهات الفلسفية والجمالية ، كان علينا إذا أردنا أن نتعرف المذاهب الأدبية الحديثة ، أن نقف على المعايير الجمالية في كل عمل أدبي على ضوء المدرسة التي ينتمي إليها ، ولن يكون هذا إلا بتتبع الفكر الجمالي على مدى تطوره ومدارسه .

الباب الأول

الفكر الجمالى عند الغرب

الفصل الأول

الفكر الجمالى عند الإغريق والرومان

أشرنا فيما سبق إلى أن اختلاف وجهات النظر فى قضايا الفن ومسائله إنما ترجع أساسا إلى اختلاف النظريات الفلسفية والفكرية التى يعتنقها كل فريق ، وبخاصة مايتصل منها بالفكر الجمالى ، ومحاولة كل فريق أن يخضع الفن ليطابق معتقداته وأفكاره .

ولم يكن اصطناع الفنون الجميلة ، والانشغال بالخبرة الجمالية أمرا غريبا على الفكر الفلسفى ، فالظاهرة الجمالية جزء جوهرى من الخبرة الإنسانية بمعناها العام ، والفن كما يقول «أفلاطون» : هو مدخل إلى الفلسفة ، ونافذة تطل على الحقيقة ، وما أجملها من نافذة .

وإذا كنا نجد « التصور الجمالى » عند فلاسفة الإغريق قبل « سقراط » ، وفى أفكارهم عن الكون « Cosmos » ، فإن « الفلسفة الجمالية » بمعناها الحقيقى قد تبلورت فى محاورة (هيبياس الكبرى) التى دارت حول موضوع « الجميل » بين « سقراط » وتلميذه « هيبياس » وقد تساءل « سقراط » موجها الحديث إلى تلميذه : ماذا عسى أن يكون الجمال ؟

فأجاب « هيبياس » : « إنه عدد له بعض الأشياء الجميلة » . فيوجه « سقراط » تلميذه إلى أنه لايبغى بسؤاله « الجزئيات » التى يتصف كل منها بالجمال ، وإنما الذى يقصده هو معرفة ماهية ذلك « المدرك الكلى » الذى نطلق عليه الجمال . فالفلسفة الجمالية ليس من شأنها الإحصاء والتعداد ، وإنما الذى يعنيها هو أن تعرف ماهية (الجميل) ، وبهذا يكون الجمال (فكرة) ، أو (حقيقة كلية) . أو (مدرك كلى) ، ومهمة الفيلسوف هو الوقوف عليها دون أن يعنيه إحصاء المواضيع الجميلة ، أو الأشياء التى تتصف بصفة الجميل .

أفلاطـــون :

وفى إطار من هـذا نجد « أفلاطون » (٣٤ ق : م) ينزع بالفن نزعة مثالية ، ويتناول الشعر فى سياق تناوله لفلسفته العامة نحو الوجـود الذى قسمه ثلاث دوائر :

الدائرة الأولى : وهى عالم المثل ، ولا تـكون إلا من المدركات العقلية .

الدائرة الثانية : دائرة المحســـوسات ، أى المدركات بالحس ، وهى لا تعدو أن تـكون تقليدا للعالم الأول ، عالم المثل .

الدائرة الثالثة : دائرة الفنون ، وهى فى حقيقتها صورة باهته للدائرة الثانية التى هى بدورها صورة من الدائرة الأولى .

وبهذا نجد « أفلاطون » يبعد الفن عن الحقيقة بمقدار بعده عن الدائرتين فهو فى المرتبة الثالثة منها ، ويترتب على ذلك عدم فائدته لأنه بعيد عن الحقائق ولا أثر له فى تثبيت الفضائل .

وقد اتهم «أفلاطون» الشعر بأنه يثير عواطفنا فيزعزع النظام والانسجام فى حياتنا الأخـــلاقية ، ويرى أن الخيال الشعرى يشعل تجارب الشهوة والغضب والرغبة والألم فينا فيمكنها من النمو بدلا من أن يطفىء جذوتها ، أو يقضى عليها .

وبهذا يكون الشعر مصدرا للعدوى كالأمراض الخبيثة ، ويجب عـــلى الدولة أن تحمى أطفالها من هـــذه العدوى التى تفتك بهم ، كما يجب عليها الاحتراس فى كل مايسمعه الأحداث لئلا يبرز فى صورة لاتلائم الفضيلة .

وعلى هذا ينبغى إلغاء الأبيات التى تحمل على الضعف والتخاذل وحذفها من الأشـــعار التى تروى ، ولوكان ورودها فى أعظم التراث الذى يعتز به اليونان ، ولوكان قائلوها أعظم الشعراء الذين يعرفونهم على الإطلاق .

وإذا كان الفن هـــو الذى يغذى العواطف فينبغى « أن تـكون الملهاة (الـكوميديا) متجهة إلى السخرية من الأخلاق الذميمة ، ويجب ألا تظهر فيها إلا الطبقة الدنيا ، أما الطبقة الممتازة فيجب ألا تمثل مطلقا فى الملهاة ، أما المأساة (التراجيديا) فيجب أن تمثل العواطف النبيلة ، وأن يكون كل أشخاصها ممن ينتسبون إلى الطبقة الممتازة لـكى تمثل مافيها من عواطف نبيلة .

وأشار « أفلاطون » إلى عملية الإبداع الفنى ، وأخذ برأى أستاذه « سقراط » فى فـكرة الإلهام ، أى أن الشعر ينبعث عن قوة خفية تدفـع الشعراء إلى قول الشعر دون أن يكون لهم إرادة فى ذلك أو قصد ، فالشاعر عنده يقول ماترغمه عليه الآلهة . وهـو يمثل الشعراء بالنافورة تقذف بما قد صب فيها من ماء دون حساب أو إرادة ، فالآلهة هى كل شىء وراء عملية الإبداع ، أى أن الإلهام عنده إلهى .

ومن هنا تبدو النزعة المثالية فى الفن عنده ، فالشاعر كائن أثيرى والفن مجرد تقليد للمثال الذى يتصف بالـكمال المطلق ، ويشبه الشعراء فى عملية الإبداع بكاهنات « باخوس » اللآتى يهذين ويفقدن وعيهن إذا نزل عليهن الوحى الإلهى « فالشاعر كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لايمكن أن يبدع قبل أن يلهم ، وقبل أن يفقد صوابه وعقله ، أما إذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فإنه لايستطيـــع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب ، والذى يفقدهم صوابهم هو الإله ليتخذهم وسطاء بينه وبين الناس كالأنبياء والـكهنة حتى نعرف نحن السامعين أن هؤلاء لايستطيعون أن ينطقوا بهـذا الشعر الرائع إلا عندما يفقدون وعيهم ، فالإله نفسه هو الذى يكلمنا ويحدثنا بألسنتهم وعلى هـــذا فإن الشعراء ليسوا سوى مترجمين عن الآلهة ، وكل شاعر يعبر عن الإله الذى يحل فيه(١) » .

(١) انظر : أفلاطون : أيون — أو عن الإلياذة : ٥٥٣ د – ٥٣٥ .

ويقول « أفلاطون » : « إن طبيعة الشعر غير جديرة بأن يعنى بها عناية جـــدية ، أما وظيفة الشعر فهى مفسدة إلى أقصى حدود الفساد » لأن الشاعر مقلد ، والشعر ضرب من المحاكاة أو التقليد ، والشاعر المقلد لاتضح الرؤية أمامه فى معرفة الحق من الباطل ، ولذلك يجب إبعاده عن المجتمع ، حتى لايصرف الناس عن العمل الوحيد الجدير بالرجل العاقل وهو العناية بالحقيقة ، إذ يجب عـــلى الناس أن يعنوا بالأشياء لحقيقتها وهى تـكتسب حقيقتها من الأفـكار التى تمثلها ، فاذا كان المصور يقلد الأشياء ، والأشياء تمثل الأفـكار . والأفـكار هى الحقيقة ، فيكون اتصال المصور بالحقيقة والحالة هذه اتصالا بعيدا جدا ، بعيدا عنها بمراتب ثلاث .

ويوضح هذا القول بمثاله الشهير : إن فى العالم كثيرامن الأسرّة ، ولكنها ما كانت توجد لولا أن فـكرة السرير قد وجدت ، فاذا أراد أحد النجارين أن يصنع سريرا فمن الممكن أن نصف عمله هذا بأنه تقليد للسرير الأول ، ذلك السرير المثالى الـكلى الذى خلقه الله ، هو ذلك السريرالمثالى فى عالم الفـكر أوعالم المثل ، وهو السرير المثالى الأوحد الذى يشتمل على الحقيقة ، وحرفة النجارة بالطبع حرفة ذات جدارة ، ولـكن بعد هـــذا يجىء الرسام أو المصور فيأتى بتقليد لذلك السرير الذى صنعه النجار ، أى بصـورة لصورة للشىء الأصلى ، وهذه حرفة لا لزوم لها ، وليست جديرة بانسان ، وحظ الشعراء فى هذا كحظ المصورين ، فالمصور ينقش الأشياء ، والشاعر يصور أعمال الناس من رجال ونساء ، كلاهما يقلد ظواهر الأمور ، وعملهما هذا بعيد عن الحقيقة بمرتبتين (١) .

ومن هنا يتصف الشعراء بالخداع ، لأنهم يخدعون الناس حين يقدمون

---

(١) انظر : قواعد النقد الأدبى ـ لاسل آبر كرمبى ـ ترجمة : د . محمد عوض محمد ص : ٨٥ ط : ١٩٣٦ .

أعمالهم للناس الذين يعجزون عن أن يدركوا أن هذه الأعمال ماهى إلا نسخة ثالثة مشوهة عن الحقيقة ، وأنها صنعت بسهولة بأيدى أناس لا يعرفون الحقيقة لأنهم لا إرادة لهم فعملهم أشباح لا حقائق ، فإذا قرض الشاعر وزنا وقافية واتساقا ، ووصف به أى موضـــوع من الموضوعات فإنه يعجب الجاهلين لاعتمادهم فى أحكامهم صورة البيان ، فتخلب ألبابهم التطبيقات الموسيقيـــة ، والمتزنة بهذه التطبيقات الموسيقية فعالة جـــدا فى النفوس بطبيعتها ، والشعر تبدو حقارة مظهره إذا تجرد عن طبيعته الموسيقية ، لأنها هى جوهر الشعر(١).

وعلى هذا كان الشعر من أشد بواعث الفساد ، لأن الشاعر المقلد يغرس نظاما شريرا فى نفس كل فرد ، لأنه يعمل على إرضاء العواطف الدنيا فى الأفراد والجماعات .

ويقرر « أفلاطون » أن الفن عميق الأثر فى حياة الناس — ولو لم يكن كذلك لما حفل به وأغضى عنه ، وأثره العميق إنما هو فى تـكوينه لعادات شعورية خاصة ، فإذا جاءت تلك العادات متفقة مع ما يريده صاحب السلطان كان خيرا ، وإلا فالويل لصاحب السلطان إذا اعتاد الناس عن طـــريق الفن استجابات شعورية لا ترضيه(٢) ، وقد ذكر فى كتابه القـوانين « أن الفن يساهم فى تـكوين المواطنين ويقوى المجتمع ، وأن الفن يقوى ما بينهم من روابط ولذلك فإنه من الواجب أن ترتبط الثقافة الفنية بالحاجات الاجتماعية » وتحدث عن (الشاعر) فى جمهوريته قائلا : « سنجده ألا أحد فى مدينتنا مثله ولن يكون وسنمسحه بالمرو ونضع التاج على مفرقه ونرسله إلى مدينة

---

(١) ارجع إلى جمهورية أفلاطون : الكتاب العاشر : ٢٤٣ .

(٢) فلسفة وفن : د . زكى نجيب محمود . ص : ٢٣٠ . مكتبة الأنجلو ١٩٦٣ .

أخرى ، أما نحن فسنظل نستخدم لأجل مصلحتنا شاعرا وقصاصا أخف شعرا وأقل إمتاعا شاعرا يحكي لنا حديث الإنسان الخير[١] .

ولهذه الغاية الخلقية الاجتماعية نفى « هوميروس » من جمهوريته — على الرغم من احترامه الشديد له ، ووضعه فى القمة من شعراء اليونان — لأن الحقيقة لا يضحى بها من أجل إنسان مهما كانت منزلته . « وهنا يتساءل « أفلاطون » عن أعظم الأشياء وأجلها ، وهى التى حاول « هوميروس » أن يصفها كالحروب وتنظيم الحملات الحربية وإدارة المدن وتهذيب الناس : إذا كان « هوميروس » حقا فى الدرجة الثانية من الحقيقة لا فى الثالثة باعتبار الحقيقة ، وباعتبار الفضيلة ، فأى المدن مدينة له بحسن نظامها على حسب ما استخرج أو شرع من الشرائع النافعة ؟ وهل ذكر التاريخ حربا فى عهد « هوميروس » انتهت نهاية سعيدة وبقيادته ، أو بفضل مشورته ؟ وهل قام « هوميروس » فى حياته بتهذيب فئة خاصة من التلاميذ كانوا يسرون بالاجتماع معه ؟ وهل أورثوا ذراريهم نسق حياة (هوميريا) ؟[٢] » .

إن الشعر فن ، والفن جمال ، والجمال والخير متحدان فى نظر «أفلاطون» ، وإذا بعد الشعر عن غايته الخلقية وتنافى مع الفضيلة ، وكان لمجرد اللذة والطرب وإثارة العواطف ، وإغراء الشباب فهو فن ساقط فاسد ، ومن هنا كان من الواجب على الشعراء أن يكبتوا عواطفهم الضارة ، وأن يكبحوا جماح أهوائهم المفسدة وأن يكتبوا عن الفضيلة ويحثوا الناس على فعل الخير ، ويكون ذلك بتصوير ليؤدوا رسالتهم نحو المجتمع .

وهنا يأتى دور الدولة فى عملية انتقاء الأصلح ، واختيار الأشعار التى تحقق رسالتها السامية نحو بناء المجتمع ، تلك الأشعار التى تنشد فى تمجيد الآلهة ،

---

(١) فن الشعر : إحسان عباس . ص : ١٦٣ ط بيروت ١٩٦٩ .
(٢) النقد الأدبى عند اليونان : د . بدوى طبانة . ص : ٥٥

وفى توضيح سبل الإصلاح ، وتسمو بالإنسان إلى معرفة الحقيقة ، وأن تنبذ تلك الأشعار التى تصور الآلهة بصور لا تليق بقداستها وتلفق الخرافات القائمة على الوهم ، وأن تستبعد الأشعار التى تبث الجبن فى الشباب وتلقى الرعب فى قلوبهم حذر الموت ، وبهذا تقوم الدولة بواجبها نحـــو النشء ونحو صيانة المجتمع .

وبهذا يظل الشعر مرتبطا بالحقيقة ولا ينافيها .

* * *

أرسطـــو :

وجاء « أرسطو » (٣٨٤ — ٣٢٢ ق . م) الذى أفاد من أستاذه فى كثير من آرائه ولـكنه لم يأخذ باتجاهه الميتافيزيقى فيما يتصل بالفن بعامة ، وفى فن الشعر بخاصة ، وكان أن وضع كتابه (فن الشعر) كردفعل لآراء « أفلاطون » ، وليدحض حججه فى تفسيره لنظرية الفن ، فقدم لنا أول « معلم حقيقى من معالم الطريق بين الأدب والنفس على أساس من المعرفة شبه العلمية ، كما قدم أول محاولة لتجنب العبارات الفضفاضة فى شرح هذه العلاقة، والانتقال من مجرد الإحساس المبهم إلى الإدراك(١) » .

ولم تـكن معارضة « أرسطو » لأستاذه بدافع التعصب أو حب الظهور ، وإنما مرجعها إلى اختلاف العقليتين ، فعقلية « أفلاطون » عقلية رياضية ، تضع النظرية المجردة أولا ثم تنتقل إلى بحث الجزئيات لتطبق عليها النظرية دون اعتبار بالواقع ، أما عقلية « أرسطو » فهى عقلية العالم الطبيعى الذى يبتدىء من الجزئيات الملموسة فيبحثها بحثا تجريبيا ثم يشتق منها النظرية ، ومعنى هذا أن تفكير « أرسطو » كان يصل به من الأشيـاء إلى الأفـكار وتفكير « أفلاطون » يتمشى به من الأفـكار إلى الأشياء(٢) .

---

(١) انظر : التفسير النفسى للأدب . ص : ١٣ .
(٢) انظر : قواعد النقد الأدبى . ص: ٧٣ .

كان هـذا الاختلاف فى التكوين العقلى هو السبب وراء هذه الهوة السحيقة بين آراء كلا المفكرين ، فإذا كان « أفلاطون » يؤمن بالأشياء الخيالية والأفكار المجردة ، فإن « أرسطو » لا يؤمن إلا بالمحسوس ، ومن هنا بدأ يهاجم آراء أستاذه بطريقة علمية موضوعية ، فهو لا يرد نظرية الأفكار (المثل) ولكنه قوض الأسس التى تقوم عليها ملتزما منهجه العلمى فى الأخذ بالحقائق الثابتة .

فإذا قال « أفلاطون » بأن الشعر محاكاة للطبيعة ، والطبيعة تحاكى المثل ، والمثل هى الطبيعة ، فهو بهذا يبعد الشعر عن الحقيقة بمرحلتين أو ثلاث .

فإن « أرسطو » يبـدأ كتابه بتقرير أن الشعر ضرب من المحاكاة (التقليد) ولكن المحاكاة عنده ليست تلك المحاكاة التى وجدناها عند « أفلاطون » فهى ليست مطابقة للأصل كل المطابقة ، بل إن الفنان كثيرا ما يتصرف فى المحاكاة تصرفا يبعد الصورة عن الأصل ، فقد يبالغ فى تحسين ما هو حسن أو تقبيح ما هو قبيح ، كما أنه فى بعض الأحيان يكتفى بمحاكاة الأشياء وتصويرها كما هى فى الواقع ، ومن هنا نجده لا يقارن بـين الشعر والتصوير كما فعل « أفلاطون» لأن التصوير أحيانا يكون تقليدا أعمى ، وإنما يلجأ إلى الربط بين الشعر وبين الموسيقا والرقص ، فالموسيقا والرقص ليسا من التقليد الأعمى ، وكذلك الشعر لا يمكن أن يكون تقليـدا أعمى « وإلا فكيف يستطيع الشعر أن يقلد الناس ثم يجعلهم خيرا أو شرا مما هم عليـه ؟ إن الشعر بالطبع لا يقلد الطبيعة ، ولا يحذو حذوها ، بل يقلد ما يتصوره أو يتمثله الخيال ، وقد رأينا كيف تجاهل « أرسطو » احتمال أن تكون الأشخاص مطابقة للطبيعـة ، وأشار إلى ذلك إشارة مقتضبة ، لأنه من غير شك يرى أنها لا تستحق البحث ، لأن مثل هذه الحال ليست من الشعر فى شىء ، وليست هى التى ننشدها فى الشعـر ، ولهذا فليست من عمل الشعر ،

ولا مما يعنى به الشعر ، إننا لا نبغى محاكاة لما فى الطبيعة ، لأن الأصل أمامنا أبدا ، وإنما نبغى أن يبنى لنا الشعر بناء خياليا جديدا يضمنه احتمالات لما فى الطبيعة .

جعل « أفلاطون » التقليد عبارة عن مجرد الصلة بين الشعر والطبيعة ، وهذا لا يفسر لنا ما امتاز به الشعر من الخصائص ، وما اتصف به من القوة سواء فى النظم أو فى النثر ، سواء كان ملحمة أو قصة ، أما « أرسطو » — فبما له من مقدره أدق على التمييز بين الأشياء — رأى أن الصلة التى يوجدها التقليد (المحاكاة) ليست بين الشعر والعالم الخارجى ، ولكنها كائنة كلها فى داخل عالم الشعر ، وليس الشعر متصلا بالعالم الخارجى اتصالا بسيطا مباشرا على النحو الذى توهمه « أفلاطون » ، وأن الشاعر قد يستمد أول الأمر إلهامه من العالم — بما رزقه من قوة الخيال ، وبعد ذلك يستطيع فن الشعر أن يقلد هذا الإلهام الخيالى تقليدا لفظيا »(١) .

وعلى هذا فالشعر عند «أرسطو» ليس محاكاة لمحاكاة أخرى، أو محاكاة بالواسطة لفكرة (المثل) ، ولكنه يحاكى الطبيعة فحسب ، والطبيعة لا تحاكى شيئا وراءها ، كما أنه ليست محاكاة آلية أو شبه آلية عن الطبيعة أو الحياة ، لأن الوقوف عند هذا الحد من التقليد لا يعدو أن يكون نقلا تنتفى عنه صفة الفن ، أى صفة الخلق والإبداع ، ولا يمت إلى موهبة الشاعر الخاصة .

وتختلف الفنون عند « أرسطو » باختلاف موضوع المحاكاة ، أى مضمونها ، فالرسم والموسيقا يحاكيان الأشياء ، والأصوات ، والشعر يحاكى أفعال الناس من خير وشر وفضيلة ورذيلة ، ثم تختلف الأجناس الشعرية فيما

---

(١) ما سبق : ص : ٩٣ .

بينها باختلاف مضمونها ، فمن الأجناس الشعرية ما يحاكى الأعمال الفاضلة كالملحمة والمأساة والمدائح ، ومنها ما يحاكى الأعمال المرذولة كالملهاة والهجاء « فالشاعر سواء فى الشعر الملحمى أو التمثيلى يحاكى أعمال الناس فى أسلوب قصصى ، أو بعبارة أخرى فى حكاية ، وهى حكاية تصور الطبيعة البشرية وتعرضها فى صورة خير مما هى أو شر مما هى أو مطابقة لها ، والشعراء إما أن يصوروا الطبيعة الإنسانية خيرا مما هى أو شرا مما هى ، وبعبارة أخرى إما أن يصوروا الناس خيرا مما هم أو شرا مما هم ، وفى الحالة الأولى ينظمون الشعر القصصى ثم المأساة ، وفى الحالة الثانية ينظمون الشعر الهجائى ثم الملهاة ، وقد عدلت المأساة الحديثة عن هـذا المبدأ ولم تحفل به فليس بضرورى أن يكون بطل المأساة فوق مستوى الناس ، بل لعل من الواجب أن يكون صورة منهم ، ولكن « أرسطو » كان يشتق قواعده من المأساة اليونانية ، وربما دفعه إلى ذلك رأيه فى محاكاة الشعراء وأنها ليست محاكاة طبق الأصل : إذ يدخل فيها البناء الخيالى للشاعر الذى يبنى به عمله الفنى »[1] .

* * *

ويعرف « أرسطو » المأساة (التراجيديا) بأنها « محاكاة فعل جليل كامل ، له عظم ما ، فى كلام ممتع تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه ، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص ، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات »[2] .

فلابد أن يكون موضوع المأساة حدثا جليلا له خطره حتى يحدث

---

(١) النقد الأدبى . دكتور شوقى ضيف . ص : ١٩ . ط : ثانية ـ دار المعارف مصر ١٩٦٦ .

(٢) فى الشعر د . شكرى محمد عياد : ص ٤٨ . ط : وزارة الثقافة : ١٩٦٧ .

الإثارة ، كما لا بد أن يكون كاملا ، أى أن يكون مفسرا لحدث بجميع ما يقع له من ظروف ، وهذا هو الفارق الجوهرى الذى يميز الشعر عن التاريخ ، فالتاريخ يقف عند حد ذكر الحدث مفرقا فى غير نظام وإنما يكتفى فيه برواية ما حدث ، أما المأساة فهى تروى ما يحتمل أن يحدث ، ولا تقف عند حكاية ما حدث وإنما تصوره فى صورته المثالية ، ولهذا يقدم التاريخ أفرادا وشخصيات على حين يقدم الأدب نماذج بشرية عامة غير محددة بزمان ومكان ، فالتاريخ محصور فى الخاص المفرد أما الأدب فهو يبحث عن العام المشترك ، وبهذا تتسع الرؤية أمام الأديب ويتسع مجال الخلق والإبداع فيه .

وفي النص السابق يتحدث « أرسطو » عن الرحمة والخوف اللذان يحدثان التطهير لمثل هذه الانفعالات ، وهو يقصد بذلك الحديث عن وظيفة المأساة وغايتها ، فالغرض من المأساة هو إثارة هاتين العاطفتين المختلفتين — الرحمة والخوف — ثم تنقية هاتين العاطفتين من أدرانهما أو من ضعفهما . فالتطهير (Katharsis) إنما يعنى به تنقية العواطف والسمو بها .

ونظرية التطهير هى المحور الذى تدور حوله دراسة « أرسطو » للشعر ، فكل ما يريد أن يقوله عن فن الشعر مرتبط أشد الارتباط بوظيفة المأساة.

ولم يستعمل « أرسطو » مصطلح التطهير ، وإنما استعمل الكلمة اليونانية (Katharsis) ويبدو أن هذه الكلمة كانت واضحة عند «أرسطو» ومعاصريه ، وهذا مما يدعو إلى الأسف فلم يقل لنا ماذا يقصد بهذا اللفظ ، كما أن الكلمة ليست واضحة الدلالة ، ومن هنا حاول شراح « أرسطو » أن يحددوا المراد بها ، مما ترتب عليه كثير من الجدل والمناقشات فى تفسيرها بين المفكرين والنقاد ، مستنبطين من فكرته فى طبيعة المأساة رأيا فى وظيفتها

يتفق مع مدلول الكلمة اليونانية . ويرى « لاسل آبر كرمبى » أن لفظ كاثرسيس Katharsis — أيا كان معناه — مستخدم بلا شك على سبيل المجاز ، فلقد تكون الإشارة هنا إلى ضرب من الطقوس الدينية ، وفى هذه الحالة يكون معناه التطهير (Purification)(١) . أو تكون إشارة إلى نظرية من نظريات الطب ، وفى هذه الحالة يكون معناها الطرد أو الإبعاد (Purgation)(٢)

وليس من السهل أن نتصور معنى تطهير كل من الرأفة والخوف ، ولو أن هذا المعنى أو شيئا قريبا منه ، قد يكون أدنى إلى التعبير عن وظيفة المأساة عند « أرسطو » من المعنى الذى كان هو يرمى إليه ، إذ من المؤكد فيما يظهر أن « أرسطو » لم يقصد بكلمة (Katharsis) معنى التطهير ، بل كلما جاء ذكر هذه الكلمة فى حديث المأساة ، فإنها مرتبطة أشد الارتباط بفكرة مجرد إثارة عاطفة الخوف والرأفة وليس هناك أى إشارة إلى تطهير هاتين العاطفتين .

ولكن إذا كان المعنى الذى يقصده هو الطرد أو الاستبعاد فهنالك يجوز له أن يشير إلى لفظ (Katharsis) بأنه مجرد إثارة هاتين العاطفتين ، لأن فى الطب اليونانى رأيا بأن كل جسم يمكن استخراج ما به من مادة غريبة بأن يعطى مادة تشبهها بمقادير خاصة ، وهذا يشبه طريقة التطعيم ضد الأمراض فى الطب الحديث . (وداونى بالتى كانت هى الداء) والإفراط فى كل شىء ضار ، ولا بد لاسترداد الجسم صحته من طرد تلك المواد التى توجد فيه بكثرة ، ويظهر أن هذا ما قصده « أرسطو » ، — فإن المأساة تحدث استبعادا

---

(١) المعنى هنا التطهير من الذنوب والآثام .

(٢) المراد بالمعنى الطبى تطهير الجسم من الفضلات بتناول مسهل .

وطردا لـكل من هذين الشعورين : شعور الخوف والرحمة ، وذلك أن تعطى المصاب نفس هاتين العاطفتين وكان من المرغوب فيه أن تستبعدا ، إما لأن فى وجودهما ضررا ، أو لاحتمال الإفراط فى كل منهما .

ومما يؤيد هذا كلام « أرسطو » عن تأثير الموسيقا ، وقوله إن هناك ضروبا من الأغانى تثير الشعور ، وهى ذات تأثير فعال فى تهدئة الأشخاص الذين كانوا من قبل فى حالة حدة وثورة ، فيمكن استبعاد ما بهم من عاطفة مفرطة ، أو تخفيف حدتها ، بإدخال العاطفة التى تماثل ما عندهم[1] ، وعلى هذا يكون التطهير أيضا من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة فى المأساة ، كما يحدث لدى من يستمعون للأغانى المصاحبة لها .

يقول « أرسطو » : «والأغانى التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولا ضرر » فالإنسان إذن فى حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة ، والأغانى تثير هذه المشاعر كما تثيرها المأساة ، ولـكن على عـكس الحياة الواقعية ، لأنها تثيرها بدون إيلام ، بل مصحوبة بلذة ، وفى هذا تطهير للنفس ، أى علاج لها وصحة ، وهـذا على عكس ما قال به «أفلاطون » فى جمهوريته من أن المأساة تشبع الانفعالات القوية فى النفس من خـــوف ورحمة ، ولـكنه يرى أن هذه الانفعالات التى تثيرها المـآسى والأشعار ضروب من الضعف لأن بها يختلط العقل ، لـكن « أرسطو » ينظر إلى ما يصاحبها من تخفيف لحدتها والأثر الطيب لذلك ، فهذا علاج لها وصحة ، فتعتدل هذه الانفعالات فى الإنسان دون أن تنمحى ، وفى هذا تـكمن القيمة الخلقية للانفعالات التى تثيرها فينا المسرحيات والشعر والفن بعامة ، وبهذا يكتسب المرء دربة وصلابة واعتدالا ، ويتزود بذلك الحياة

---

(١) انظر : قواعد النقد الأدبى : ص : ١٢١ .

الواقعية ، فيقوم الإنسان عواطفه ، ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالهم فى المأساة(١) ، وهذه هى رسالة الفن .

وقد وقف « أرسطو » عند عاطفتى الرأفة والخوف ، وهذا قصور منه ، فإن هاتين العاطفتين وإن كان لهما أهمية كبرى فى المأساة ، فهما ليسا وحدهما ، بل بجوارهما عواطف أخرى كعاطفة الحب وعاطفة الإعجاب اللذين لا يقلان أهمية عن العاطفتين الأخريين .

والواقع أننا لا نستطيع أن نتقبل اليوم نظرية « أرسطو » فى داخل هذا الإطار الضيق ، وإنما يمكن أن نقرر أن ما سماه تطهيرا لا يعنى به تنقية أو تصفية المشاعر ، وإنما يعنى تغييرا فى النفس الإنسانية بعامة ، فالنفس تحصل من الشعر التراجيدى على موقف جديد تجاه عواطفها ، فهى تجرب عاطفتى الشفقة والخوف ، ولكنها تنوء إلى حال من الراحة والطمأنينة بدلا من أن تنزعج أو تضطرب ، وهذا يبدو ضربا من التناقض لأول نظرة ، لأن الذى يعده « أرسطو طاليس » نتيجة للمأساة هو تركيب مكون من لحظتين تدفع إحداهما الأخرى فى واقع الحياة ، أى فى تجربتنا العملية ، وكأنما أشد حدة تبلغها حياتنا العاطفة تمنحنا فى الوقت نفسه معنى من الهدوء والسكينة ، فنحن نعيش خلال عواطفنا كلها ونحس بارتفاعها وبتوترها الشديد ، إلا أننا حين نجتاز عتبة الفن نخلف وراءنا الضغط الشديد ، أى وطأة عواطفنا ، الشاعر مالك زمام عواطفه لا عبد لها ، وهو يستطيع أن ينقل هـذه القدرة إلى المشاهدين ، ونحن فى روايته لا نتطوح وراء عواطفنا ، فالحرية الجمالية ليست هى غيبة العواطف ، ليست هى الجمود الرواقى ، وإنما هى عكس ذلك تماما ،

---

(١) انظر : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : د . محمد غنيمى هلال — ص : ٦٧ . ط . الرسالة ١٩٥٨ .

إنها تعنى أن عواطفنا تبلغ أغنى قوتها وفى هذه القوة نفسها تتغير صورتها ، وعندئذ لا نعيش فى حقائق الأشياء الوقتية وإنما فى عالم من صور حسية خالصة ، وفى هذا العالم يجرى على عواطفنا كلها نوع من الاستحالة يصيب جوهرها وشخصيتها ، فتتخلص العواطف نفسها من عبئها المادى ونحس بشكلها وحياتها ولا نحس بباهظ عبئها .

الفن يمنحنا عواطف النفس الإنسانية بكل عمقها وتنوعها ، أما الصورة والمقياس والايقاع لهذه العواطف فإنها لا يمكن أن تقارن بحال مفردة من حالات العاطفة ، فالذى نحس به فى الفن ليس صفة عاطفية بسيطة أو مفردة ، وإنما العملية الدينامية للحياة — أى التأرجح المستمر بين قطبين متقابلين ، بين الفرح والحزن والرجاء والخوف والأمل واليأس ، فإعطاء صورة جمالية لعواطفنا معناه تحويلها إلى حالة حرة نشيطة ، أى أن قوة العاطفة فى عمل الفنان قد أصبحت قوة تشكيلية .

وهذا ينطبق على المشاهد كالفنان تماما ، لأن العملية الفنية كالعملية الكلامية ثنائية (ديالكتية) ، حتى المشاهد نفسه لا يلعب فيها دورا سالبا ، ونحن لا نستطيع أن نفهم عملا فنيا دون أن نعيد العملية الخالقة التى تم بها إيجاد العمل الفنى ونركبها من جديد — إلى حد ما — وبطبيعة هذه العملية تتحول العواطف نفسها أعمالا ، ولو كان علينا أن نعانى فى الواقع كل تلك العواطف التى نعيشها بعد أن نشهد رواية (أوديب) « لسوفوكليس » أو (الملك لير) « لشكسبير » لما كدنا ننجو من أثر الصدمة والأرق ، ولكن الفن يحول كل تلك الآلام والهياجات وكل ضروب الجور والمفظعات إلى وسيلة لتحرير الذات ، وبذلك يعطينا حرية داخلية لا نبلغها بطرق أخرى[1] .

* * *

(١) انظر : المدخل إلى فلسفة الحضارة الانسانية : ٢٥٧ .

ويتحدث « أرسطو » فى المأساة عن الأخلاق باعتبارها من أهم الأجزاء ويقصد بها « ما يرسم طريق السلوك فى المأساة ، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه » والأقوال مثل الأفعال ، تدل على سلوك محدود إن كان حميدا كان الخلق حميدا » .

ويحدد « أرسطو » ما تمثله المأساة من أخلاق فى أمور أربعة :

١ — أن تكون نبيلة ، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم ، وتدل أقوالهم وأفعالهم على الإرادة والاختيار ، لأن غاية المأساة خلقية فى جوهرها ولكن « أرسطو » لا يرى بأسا من الاستعانة بأشخاص ثانويين سيئى الخلق يفيد تصويرهم فى إحداث الأثر « التراجيدى » على شرط أن تدعو الضرورة الفنية إلى تصويرهم ، فاذا لم تدع الضرورة إلى تصوير الخساسة كانت عيبا .

٢ — التوافق الخلقى : بمعنى أن تكون الأخلاق مناسبة لصاحبها ، فالرجولة خلق يكون فى الرجال ، ولكنها لا تتفق مع طبيعة المرأة .

٣ — المشابهة : أى أن تكون الأخلاق شبيهة بالواقع ، بمعنى أن تكون الأشخاص فى المسرحية مشابهة لأخلاقهم كما هى معروفة ، وكما تصورها الأساطير أو التاريخ .

٤ — الثبات : أى أن تكون الأخلاق ثابتة مصورة لصاحبها تصويرا صادقا ، حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافىء (منطقى) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائما غير متكافىء .

وقد نجد (تراجيديا) خالية من محاكاة الأخلاق ، فان تراجيديات أكثر المحدثين لا تتناول الأخلاق، وهذه حال كثير من الشعراء على العموم،

أى أن من مؤلفى التراجيديا من يعنى بالجانب الخلقى ، ومنهم من يهمله ، كالشأن فى التصوير حين نوازن بين « زويوكسيس » و « بولوجنوتس » ، فإن هذا الأخير كان مجيدا للأخلاق ، وأما « زويوكسيس » فليس فى تصويره شىء من العناية بالجانب الخلقى ... وإن كان بعض الشعراء الناشئين يجيدون فى العبارة والأخلاق قبل أن يقدروا على تركيب الأفعال عكس جل الشعراء الأقدمين[1] .

* * *

ويرجع « أرسطو » الشعر فى نشأته إلى سببين : الأول : هو المحاكاة فإنها غريزة فى الإنسان منذ الطفولة — ومن هنا يجد الناس لذة فى المحاكاة ، بدليل أن الكائنات التى تقتحمها العين حينما تراها فى الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها . والسبب الآخر : هو أن التعليم لذيذا ، لا للفلاسفة وحدهم بل لسائر الناس ، فلذة المحاكاة هى نوع من لذة المعرفة والرغبة فى المعرفة ، أى أن حب الاستطلاع غريزة فى الناس جميعا — وإن كانت فى حقيقة الأمر من شأن الفلاسفة بخاصة — فنحن نسر برؤية الصور ، لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان ، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل ، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، بل لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك .

ولما كانت المحاكاة غريزة طبيعية — شأنها شأن اللحن والإيقاع — لأن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الإيقاعات — كان أكبر الناس حظا من هذه المواهب فى البدء هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا ، ومن ارتجالهم ولد الشعر[2] .

---

(١) انظر : النقد الأدبى عند اليونان . ص : ٨٥ .

(٢) ما سبق : ص : ٧٠ .

وينقسم الشعر عنـد « أرسطو » على أساس من المحاكاة ، وفقا لطباع الناس وما فطروا عليه ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشئوا أشعار الهجاء.

وهكذا يربط «أرسطو» بين الجمال والخير ، ويجعل الفن فى خدمة الفضيلة ، فالمحاكاة فى الشعر هى مهمة الفن الجميل ، وصدق المحاكاة إنما يتوافر بالمتعة التى تصل إلى الجميع ، فاللذة والمتعة ليست ذاتية خاصة بالأديب المبدع ولكن ينظر إليها فى إطار المجتمع الانسانى لارتباطها بالفطرة الانسانية وما يتولد عن تلك الفطرة والغريزة من معرفة ، وفى إطار من هذا يحتفظ الشاعر بذاتيته وفرديته ، ويصبح الشعر « هدفا لذاته ، ونشاطا ليست له غاية سوى تحقيق نفسه باعتباره فنا وهو لا يعنى خدمة أى هدف آخر »[1] .

وهـكذا حاول « أرسطو » أن يجمع بين المحاكاة وقوة الخلق الفنى والجانب الخلقى فى إطار الفن الأدبى .

* * *

هـوراس

وجاء « هوارس » (٦٥ : ٨ — ق . م) ذلك الشاعر الرومانى الذى اتخذ لنفسه منهجا خاصا فى الدرس الأدبى مما جعله محورا من محاور النقد .

ولم يترك لنا « هوراس » كتابا يعالج فيه فن الأدب ، وإنما ترك مجموعة من الأبيات (قصيدة) أشبه ما تكون (بالرسالة) تدور حـول طبيعة الشعر وفنونه .

وقـد اشتملت القصيدة على مجموعة من قضايا النقد ومسائله دون أن تـكون مرتبطة بنظرية فلسفية عامة —كما وجدنا ذلك عند « أفلاطون » و« أرسطو » — بل كان الاطار العام الذى وضعت فيه هذه القضايا والمسائل النقدية هو الذوق ، « فقد استطاع أن يشعر الناس حقيقة الذوق السليم فإن

(١) فلسفة الفن : د . ذكريا ابراهيم . ص : ٣٤٠ .

كل فلسفة صحيحة للفن ما هى فى الواقع سوى مجرد شرح منطقى للذوق السليم ، وقد استطاع « هوراس » بتحويله نظرية « أرسطو » إلى أحكام نقدية أن يجعل للذوق السليم صبغة فلسفية من غير أن يتعب قراءه فى بحث منطقى عن ماهيته ، والأثر الهائل الذى تركه « هوراس » فى تاريخ النقد يرجع كله أو معظمه إلى أنه وثق الرابطة بين نظرية الجمال وبين الذوق السليم »[1] .

ولقد آثار « هوراس » كثيرا من مسائل النقد وقضاياه التى كان للكثير منها أثره البالغ فى مدارس النقد حتى العصر الحديث ، وفى مقدمة هذه القضايا :

١ — الصنعة والإلهام :

كانت طبيعة الشعر من أهم الموضوعات التى ألح عليها « هوراس » فى قصيدته فقد تساءل : « هل الشعر الناجح نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هى المسألة » ويجيب قائلا : « فيما يختص بى لست أتبين ما يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح فى طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية ، فمن كان مطمعه بلوغ الهدف المنشود فقد عانى الكثير فى صباه ، وارتعد وتصبب عرقه ، وحرم نفسه الحب والخمر . الزامر الذى ينشد لحن بيثيا[2] تعلم درسه فى زمن مضى يحدوه الخوف من أستاذه ، كما أنه ليس بكاف أن يقال : إنى أكتب قصائد رائعة ، فلتفتك الطواعين بالمتخلفين ، عار على أن أتخلف فى السباق ، وأن أعترف بأنى أجهل جهلا مطبقا فنا لم أتعلمه[3] » .

---

(١) قواعد النقد الأدبى ص : ١٤٣ .

(٢) لحن بيثيا : كانت الألعاب البيثية تعقد فى دلف كل أربع سنوات ، وأهم ما كان يجرى فيها هو عزف قطعة موسيقية تمثل الصراع بين أبولو والثعبان بيثو ، وانتصار أبولو انتصارا يحرز به علم الغيب .

(٣) السطور من : ٤٠٨ إلى ٤١٨ .

ومن هذا النص يتبين لنا أن الأساس الذى يصدر عنه الفن هو المعقولية والاعتدال ـ أو التوسط بين الأمور ـ وعدم التطرف ، وبذلك يستطيع الأديب أن يحقق التوافق والانسجام بين ما يصوره وبين الواقع ، والكاتب المسرحى يمكنه بهذا أن يعرف كيف يرسم الشخصيات المختلفة رسما لا يؤذى الذوق السليم ، وأن يسند إلى كل شخصية الدور الذى يلائمها .

فالتطرف فى الخيال يخرج بالأديب عن حد المعقول ، والتطرف فى اللغة يخرج بالأسلوب عن حد الرزانة ، وهو بمراعاة هذا يحمى نفسه من الخطأ الذى هو وليد الإسراف والتطرف .

وحين يتجاوز الأديب حد الاعتدال يفرط فى تلوين شعره فيركب بخياله متن الشطط ، أو يفرط فى التعبيرات المؤثرة فينتهى إلى الطنطنة ، وكل هذا مظهر من مظاهر عدم الصدق والبعد عن طبيعة الفن .

وإذا كان قدماء الإغريق قد تطرفوا فى مسألة الإلهام والصنعة ، وربطوا ما بين الشعر وما وراء الطبيعة فالشعراء لا ينظمون قصائدهم الجميلة على اعتبار أنها نتاج فنهم ، بل لأنهم ملهمون ، ألهمتهم الآلهة أو الشياطين ، ولهذا يفقدون رشدهم عندما ينظمون أناشيدهم وأصبح الشعر العالى لا يتأتى بغير وحى خاص يشبه الجنون ، إذا كان هذا هو رأى قدماء اليونان والرومان فإن « هوراس » يهاجم هذا الرأى بعنف قائلا « إن الشاعر المنتحى المجنون كالأجرب ، أو المريض بالصفراء أو المجذوب المدخول يفر منه العقلاء ، ويخشون المساس به ، ويكايده الصبيان ويتبعونه فى غير إحتياط ، إذا هو سقط فى بئر أو حفرة بينما هو يمشى الخيلاء »(١) .

وهكذا يخضع « هوراس » طبيعة الشعر إلى العقل ، والأدب الصادق

---

(١) السطور من : ٤٤٧ إلى ٤٥٠ .

عنده هو ثمرة التفكير الحكيم « الذى هو أس الكتابة القويمة وينبوعها » « ومن يجهل أصول اللعب لا يتصدى لأدوات اللعب » .

وهكذا انقسم الأدباء والنقاد فريقين :

الأول : الذى يدين بتفسيرات الوحى الإلهى أو الشيطانى أو ما يطلق عليه (الإلهام) أو القوة الخفية التى تدفع الشعراء إلى نظم الشعر ، وتوحى إليهم بمعانيه الحقيقية والخيالية على حد سواء . وعلى هذا يكون الشعر منبعه عالم (اللاشعور) أو (اللاوعى) فى مفهوم العلم الحديث ، ويكون الشعراء طبقا لهذا التفسير مجرد وسائل أو وسائط لا تأثير لها فى العمل ولا أثر لها فى تكوينه وإبداعه ، ولا يمكن أن يبدع الشاعر إلا إذا فقد عقله ، أما إذا ظل محتفظا بصوابه وعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم شعـــرا ، والذى يفقده عقله هو الإله الذى يتخذه واسطة بينه وبين الناس كالأنبياء والكهنة ، وكل ما يفيض به خاطرهم يغنى عن التعمد والقصـــد والصنعة ، لأن النبوغ الفطرى أفضل من الفن المكتسب العقيم ، ومن هنا ارتبط نظم الشعر بالجنون الإلهى أو الشيطانى دون صقل أو تنقيح ، وأصبح شطر عظيم من الشعراء والأدباء يظهر بمظهر الشذوذ أو الجنون .

وهكذا وجدنا كبار الشعراء والأدباء أمثال : تاسّو ، وفان جوخ ، وكولينز ، وكريستوفر سمارت ، ووليم بليك ، وإدجار إلن بو ، يتصنعون الجنون ، وعرف شيلى بأنه « شيلى المجنون » وتولد عن هذا الاتجاه ما عرف بالعصر الرومانسى الذى شاع بين أعلامه « الأنين والحنين والثورة والفورة ، اصطنعوا التشاؤم اصطناعا ، تكلفوا سوداوية المزاج ، فعرج كل منهم على أقرب دكان واشترى منظارا أسود لم يخلعه إلا بانخلاع القرن التاسع عشر بأكمله ، امتلأت رؤوسهم بالمثل العليا التى صبغت ظروف جيلهم بآماد من الزمن طوال ، فلما تحطمت تلك المثل على صخرة الواقع ، عادوا الإنسانية

وظنوا بالبشر سوءا ، اعتقدوا فى قداسة الفنان وعظمة مكانته فى العصر الذى يعيش فيه ، وتحدثوا عن الأرستقراطية الذهنية وألوهة الفن والطبيعة(١).

والفريق الآخر: الذى تشيع لمبدأ الصنعة أو الفن والذي يعترف بشخصية الشاعر ودوره المباشر فى عملية الإبداع بما له من إرادة ، فهناك فاصل بين الإلهام المباشر وبين الفن المكتسب ، فالأدب فن يقوم على الصقل والإتقان المتعمد من الأديب ، وهذا الاتجاه هو الذى تزعمه « هوراس » ، استمع إليه وهو يسخر من أصحاب نظرية الربط بين النبوغ والشذوذ أو بين النبوغ والجنون : « أصبح شطر عظيم من الناس لا يعتنى بقص أظافره أو قص لحيته ويلتمس الأماكن المعتكفة ويتحاشى الحمامات ، لا لشىء إلا لأن « ديموقريط » يعتقد أن النبوغ الفطرى أفضل من الفن المكتسب العقيم ، ويطرد من ساحة (هليكون) من صح عقله من الشعراء(٢) .

وبهذا يخرج « هوراس » الشعر من دائرة (اللاوعى) فالمثل الأعلى للشاعر عنده هو الرجل المثقف الرزين الذى فطر على القريض ، والشعر صادر عن الذهن المتزن ، بل عن العقل الراجح، إذا كان الشعر يصقلهم فى محراب أبولو فجمال الصورة شأنه لا جمال الروح ، إن قلت شعرا فلتراع النسب كأنك تنحت ، إن قلت شعرا فليكن همك الأول كمال القالب ، كمال اللفظ ، كمال البنيان« يامن يجرى فيكم دم « بومبيليوس » : ازدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والاصلاح المتوالى بالصقل عشرات المرات ، ولم تهذب كظفر قص قصا محكما(٣) .

---

(١) فن الشعر لهوراس : تصدير لويس عوض : ص : ٦٤

(٢) ٢٩٥ — ٢٩٧ و « ديمقريط » فيلسوف إغريقى نسب إليه القول بأن الشاعر لا يكون شاعرا بغير لوثه وهو واضع النظرية الذرية — هليكون = جبل فى بويوتيا سكنته ربات الشعر.

(٣) ٢٩١ — ٢٩٤ و « بومبيليوس » أسرة من أشراف روما . يقال إنها انحدرت من صلب مابومبيليوس نوما » ثانى ملك لروما .

هذا هو القضاء الذى استعبد عشرات الكتاب فى كل أدب ، هو القرار الذى وجه عهودا برمتها وأفرادا مستقلين فى كل جيل إلى حيث النجاح الناقص أو الفشل الجميل[١] .

وهكذا كان « هوراس » ينادى بالشكلية فى الفن والجمال .

* * *

ومن تلك القضايا :

وظيفة الشعر :

كانت وظيفة الشعر عند اليونان تنحصر فى (التعليم) فالشاعر بالنسبة إلى المجتمع هو كالمعلم ، والصلة بين الشاعر وبين جمهوره الذى يخاطبه تشبه الصلة بين المدرس وطلابه ، ولخطورة هذا الدور التربوى للشاعر وجدنا « أفلاطون » يشن حملته على الشعر والشعراء ؛ لأن الشعر قد يتخذ وسيلة لتعليم الفتيان الخنوثة والميوعة والفساد ، كما يكون وسيلة للفسوق والتضليل وإفساد الدين .

وقد كان « أفلاطون » كما سبق - يستند فى نظريته إلى تأملات (ميتافيزيقية) حاول أن يثبت بها فساد الفنون عن طريق تطبيق نظريته فى المثل عليها ، فالمثال : هو المعنى المعقول الثابت الواحد فى مقابل المحسوسات أو الجزئيات الكثيرة المتغيرة ، وأن المحسوسات تشارك فى المثل ، أو تحاكيها ، وتقترب منها ، فهى أقل منها فى رتبة الحقيقة[٢] .

وأما « أرسطو » فقد ربط الشعر بواقع الحياة ؛ فهو يعترف بعالم المحسوسات ، فالفن تقليد للطبيعة ، والطبيعة فى نظره حقيقة لا خيال ، ووظيفة الفن نفسية فهو يؤدى إلى التطهير كما سبق .

---

(١) تصدير : ٦٧ .

(٢) أفلاطون : الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى ، ص : ١١١ ط دار المعارف .

وجاء « هوراس » بعد أن كثر الحديث قبله عن وظيفة الشعر ، فقرر صراحة « أن غاية الشعر إما الإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد »[1] . ومنذ أن قال « هوراس » بهذا اتخذ مصطلح (نافع) و (ممتع) وضعا تقليديا فى النقد الأدبى ، وأصبحت الإثارة والروعة صفتين ضروريتين للأدب ، يحس بهما متلقى العمل الفنى .

كما يكشف « هوراس » بصراحة الدور الاجتماعى للشعر ، وتنظيمه لحياة الناس ، والسمو بهذه الحياة ، حين يقول عن الشعر والموسيقا فى آن واحد : « لما كان الناس متوحشين روعهم « أورفيوس » المقدس ، ترجمان الآلهة ، من سفك الدماء ، وسوء الحياة التى يحيونها ' ولذا قيل عنه إنه روض النمور والسباع الكاسرة . وروى عن « أمفيون » بانى سور طيبة ، أنه حرك الأحجار بصوت قيثارته ، وقادها حيثما شاء بضراعته الرقيقة . كان هذا معنى الحكمة قديما : التفريق بين شئون الجماعة وشئون الفرد ، وبين الأمور الإلهية والأمور العامة ، والنهى عن الحب الدنس ، ووضع شرائع الحياة الزوجية ، وبناء المدن ، وسن القوانين على مناضد خشبية . بهذا أدرك الشعراء والشعر لقب الألوهة وشرفها ، « فهوميروس » الذى بلغت شهرته المرتبة الثانية بعد هؤلاء ، « وتيرتايوس » قد جعلا قلوب الشجعان تخفق لمعارك « مارس » ، وفى الأغانى وردت النبوءات وبها أنير طريق الحياة ، واستجدى عطف الملوك بقصائد من إلهام ربات الشعر ، وألفى الناس المتعة تكال نهاية الكد الطويل ، قل ما يدعوك إلى الخجل من ربة الشعر ذات القيثارة ، ومن « أبولو » ذى الصوت الرخيم[2] » .

---

(١) ٣٣٣ — ٣٣٤ .

(٢) ٣٩١ — ٤٠٧ (أورفيوس) فى أساطير الإغريق هو أول من اخترع الموسيقى وأعظم الشعراء قاطبة قبل (هوميروس) ـ (أمفيون) هو توأم (زيتوس) ابنى (زوس) كانت قيثارته تجتذب الصخور وتقيم منها السدود بغير معونة بشرية كما تروى الأساطير ـ (تيرتايوس) ابن (أرخمبر)(وتوس) من (أفيدنا) كان لشعره أثر غريب فى بث الشعور وإلهاب الحماس فى المعارك ـ (مارس) إله الحرب عند اليونان (أبولو) من آلهة الدرجة الأولى ابن (زوس) من (لينو) وهو رب الغناء والموسيقى .

فالشعر هو الذى وضع « شرائع الحياة الزوجيــة » وهو الذى نهى عن « الحب المدنس » و « سن القوانين على مناضد خشبية » .

وهكذا كان دور الشعر فى تلك العصور هو سن شرائع الحياة ، ووضــع المقاييس الخلقية ، وهذه الوظيفة لازمت الشعر منذ طفولته وأكدتها دراسات علماء النفس والاجتماع . « وإذا كان اتجاه الفــكر الغربى ينحو بعض الأحايين إلى التوحيد بين الشعر والدين توحيدا بنائيا ووظيفيا فى آن واحد ، فان هناك من وجهات النظر عددا وفيرا فى هذا الشأن يلزم الناقد بأن يتحفظ فى أحكامه ، إن لم يفترض وجود جدار أصم بين الميدانين ، مع أن العلاقة بينهما ثابتة عند علماء النفس والاجتماع والانثروبولوجيا ، ذلك لأن القوى الفاعلة فى الدين ليست شعرا صرفا ، وإنما هى خليط من شعر وعوامل نفسية أخرى تدخل فى حدود ما بعد الطبيعة(١) .

وهكذا أثبت « هوراس » للشعر وظيفته التعليمية وقيمه الجمالية والنفسية .

* * *

---

(١) التصدير . ص : ٣٢ .

الفصل الثانى

الجمال فى الفكر الغربى الحديث

أولا : الاتجاه المثالى فى فلسفة الجمال

بومجارتن (١٧١٤ — ١٧٦٢ م) .

يعتبر « الكسندر بومجارتن — Baumgarten » المؤسس الحديث لعلم الجمال ، فقد قام بأول محاولة شاملة منظمة لإنشاء منطق للخيال ، وقد استعمل لأول مرة كلمة (إستطيقا Aesthetics) عام ١٧٣٥ ليشير بها إلى ميدان بحث جديد مستقل بذاته استقلالا نسبيا ، وهو علم يدور حول الوجدان على أساس أن العلوم الأساسية المختصة بالنفس البشرية هي :

علم المنطق : وهو تفكير فلسفى يدور حول العقل .

وعلم الأخلاق : وهو يدور حول الأفعال .

والاستطيقا : تدور حول الوجدان .

وبهذا يناظر هذه العلوم على التتابع : الحق والخير والجمال ، الملكات الثلاث الأساسية للنفس .

و « بومجارتن » يعرف الجمال بأنه نظام بين الأجزاء فى علاقاتها المتبادلة ، وفى علاقة كل جزء منها بالكل ، ويرى أن أروع صور الجمال تتجسد فى الطبيعة .

ويعرف الجمال فى كتابه (الاستطيقا) بقوله : « إن (الاستطيقا) ... هي علم المعرفة الحسية ، وغاية (الاستطيقا) هى كمال هذه المعرفة الحسية ، وهذا هو الجمال ، ونقص المعرفة الحسية ... هو القبح ، والأشياء القبيحة بهذا

المعنى ، يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة ، وأيضا فإن الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بصورة قبيحة(١) » .

و« بومجارتن » مفكر تابع للمدرسة العقلية (لليبنتس) . تلك المدرسة التى كانت ترى أن الحياة الوجدانية للإنسان ليست إلا الجزء الأسفل من العقل ليست إلا منطقة الفكر الغامض المختلط التى قال بها « ديكارت » (فالاستطيقا) نوع من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة بمقارنته بالمنطق المعروف الذى هو العلم السامى المختص بالأفكار الواضحة المتميزة(٢).

على أنه لم يقدر لمنطق الخيال الذى وضعه « بومجارتن » أن يحتل مكانته بجانب منطق الفكر الخالص ، كما أن هذه المحاولة لم تستطع أن تكفل للفن قيمة ذاتية حقيقية .

ومع هذا فقد أصبح (علم الجمال) قائما مستقلا ، وأصبح الكثير من المفكرين يرون إمكانية تحديد الجمال ، ووضع أصول وقواعد ومعايير تحدده .

* * *

كانت (١٧٢٤ — ١٨٠٤) .

وجاء الفيلسوف الألمانى « كانت — Kant » فقدم لنا أول برهان واضح مقنع على استقلال الفن ذاتيا ، وذلك فى كتابه) بحث تحليلى فى الحكم « Critique of gudgment »

وقد كانت كل الاتجاهات الباحثة عن الجمال قبل « كانت » تبحث عن مبدأ للفن داخل نطاق المعرفة النظرية أو الحياة الأخلاقية ، فإذا عدّ الفن وليد فعّالية نظرية أصبح من الضرورى أن تحال القواعد المنطقية التى تنسجم معها تلك الفعالية ، ولكن المنطق فى هذه الحال لم يعد كلا متجانسا ، وكان

(١) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص ٥٢ .

(٢) انظر : مبادىء علم الجمال « الاستطيقا » : شارل لالو ٠ ط . الحلبى : ١٩٥٩ .

لا بد من قسمته فى أقسام منفصلة مستقلة نسبيا ، وكان لا بد من أن يميز منطق الخيال عن منطق الفكر العقلى والعلمى .

وهنا لا فرق بين الحكم العقلى والحكم الجمالى ، فالحكم العقلى هو عملية تفكير نضع فيها حالة جزئية تحت قانون عام معلوم ، كما هو الحال مثلا فى أحكام العلية ، وأما الحكم الجمالى فهو عملية تفكير ننتقل فيها من الحالة الجزئية المعلومة إلى الشيء العام الذى نحن بصدد البحث عنه ، كما هو الحال مثلا فى أحكام الغائية .. والفارق بين الحكمين أننا فى الحالة الأولى نعرف جيدا القانون العام ، فيكون فى وسعنا بسهولة أن نعين (أو أن نحدد) الحالات الخاصة التى تندرج تحته ، وأما فى الحالة الثانية فاننا لا نعرف سوى حالة جزئية أو حالات خاصة ، ولكننا نحاول عن طريق التأمل أو التفكير أو البحث أن نتوصل إلى القانون العام ، وعلى حين أن النوع الأول من الأحكام يحدد أوليا أعم القوانين التى يخضع لها عالم التجربة ، ويدعم فى الوقت نفسه ميتافيزيقيا الطبيعة نجد أن النوع الثانى من الأحكام هو وحده الذى يستطيع أن يحدد القوانين الجزئية ، كقوانين الطبيعة الحية المعقدة إلى أبعد حد ، فنراه يرقى من الواقعة العينية المحسوسة إلى القانون الكلى العام .

بيد أن أحكام الغائية على نوعين : فهناك أحكام تنصب على جمال الطبيعة ، وهذه يسميها « كانت » (الأحكام الجمالية) . وهناك أحكام تنصب على الغايات الواقعية أو الحقيقية للطبيعة . وهذه يسميها باسم (الأحكام الغائية) . وفى النوع الأول من (الأحكام التأملية) يكتشف الذهن توافقا بين جزئيات الطبيعة (أو تفاصيلها) وبين ملكاته أو قواه الخاصة ، ويجىء هذا الاكتشاف مقترنا بنوع خاص من الشعور باللذة أو المتعة ، وأما حين يصطدم الذهن بقوانين غير متجانسة معه ، وبالتالى غير قابلة للاختراق أو النفاذ من جانب قدرته الخاصة على الإدراك ، فانه عندئذ لا بد من أن يستشعر ضربا من الألم أو الضيق ، ولا شك أن حالة التوافق التى قد تتحقق بين بعض مظاهر

الطبيعة من جهة ، وبين قوانا العقلية من جهة أخرى ، هي التي تدفع بنا إلى أحكام (إستطيقية) نحكم فيها من وجهة نظرنا الصورية الذاتية على جمال الطبيعة، ولكننا نحاول أيضا أن نكتشف ما يوجد بين أجزاء الطبيعة نفسها من توافق ، وفى مثل هذه الحالة قد نصدر على الطبيعة أحكاما غائية ، أعنى أحكاما تدور حول الغايات الواقعية أو الموضوعية للطبيعة(١) .

ويرى « كانت » أن جمال الشيء لا علاقة له بطبيعة هذا الشيء « فالمتعة الفنية عند « كانت » لا تهتم بحقيقة موضوعها، أو بالغاية منه ، بخلاف اللذة الحسية ، وبخلاف العمل الخلقى ، فانهما يتطلبان تملك الأشياء وتحقيق الغاية ، فالرسام مثلا يعجب بفاكهة من الفواكه أو بصورتها ، ولا يرغب فى أكلها ولا فى بيعها من حيث هو فنان ، ثم إنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمى دون أفكار مجردة عامة نستطيع بها تقويمه ، إلا الجمال ، فاننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس ، ونقومه على هذا الأساس تقويما عاما مشتركا بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة .

فالحكم الجمالى (ذاتى) ابتداء ، ولكنه عام موضوعى ضرورة ، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق الفنية فيه ، وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة .

وأخيرا يرى « كانت » أن لكل موجود غاية تدرك أو يظن وجودها، إلا الجمال ، فحين يفكر التاجر أو الزارع مثلا فى فائدة فاكهة من الفواكه، فانه بذلك لا يعتد بقيمتها الجمالية ، وأما حين يعتد بالقيمة الجمالية فانه يضرب صفحا عن القيمة النفعية ، وذلك أن الجمال غاية فى الحكم الجمالى ، فهو غائى فى الشيء الجميل ، ولكن هذه غائية بدون غاية ، وفى الشيء الجميل تتمثل تلك الغاية من حيث توافر الجمال ، دون مضمون محسوس لتلك الغاية .

---

(١) انظر : كانت أو الفلسفة النقدية : د . زكريا ابراهيم . ص : ٢٠٣ ط مكتبة مصر ١٩٦٣ .

ويصرح « كانت » بأن العمل الفني — ويدخل فيه العمل الأدبي — مسلاة حرة ، أو ضرب من اللعب لا يعبأ بغاية سوى المتعة الفنية ، وتنحصر قيمته في جماله[1] .

« وقد قيل إن « كانت » بنظريته في التأمل قد خلق نظرية الجمال الحديثة كما خلق نظريتي المعرفة والأخلاق الحديثتين، فهو يقيم المعرفة الإنسانية والواجب الإنساني في نفس طبيعة عقلنا النظري والتطبيقي ، ويشرح آراءه في الجميل والجليل ، باللجوء إلى تكوين قدرة ثالثة هي مصدر التأمل والشعور . . .

« وكانت » يفرق بين نوعين من الجمال : الجمال الحر ، والجمال بالتبعية ، والأول لا يتضمن أي مفهوم لما ينبغي أن يكون عليه الشيء ، أما الآخر فيتضمن ذلك ، ويتضمن كذلك مطابقة الشيء له ، فالتصميمات الزخرفية الإغريقية ، وحليات الهوامش أو أوراق الحيطان وما أشبه ، لا تعني شيئا في ذاتها ، فهي لا تمثل شيئا نجد فيه مفهوما منضبطا ، وهي جميلة جمالا حرا، ويمكننا أن نعد موسيقى (الفانتازى) كذلك من حيث هي تتصل بنفس النوع، وكذلك القطع التي لا موضوع لها ، وكل الموسيقى — في الواقع — التي لا ألفاظ فيها .. ولكن الجمال البشري ، سواء أكان في رجل أم امرأة أم طفل أم كان في فرس أم في مبنى ، سواء أكان هذا المبنى كنيسة أم قصرا أم مخزن ذخيرة ، أم منزلا صيفيا ، هذا الجمال يتضمن غرضا يقرر ماذا ينبغي أن يكون الشيء (بمعنى أنه يحدد مفهوما لمثاله) ، وهو بذلك لا يعدو أن يكون جمالا بالتبعية . و « كانت » بذلك يؤكد وجود جانب روحي ، يتميز عن الممتع والمفيد والخير من جهة، وعن الحقيقة من جهة أخرى . هذا

(١) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال : ص ٣٠٧ ط : الرسالة: ١٩٥٨

الجانب الروحى هو القوة الثالثة التى قال بها « كانت » والتى هى مصدر التـأمل والشعور. ويقول « كانت » : « إنه بهذا التمييز (يعنى التمييز بين نوعى الجمال) يمكننا أن نتحقق من اختلافات كثيرة بين نقاد الجمال ، عندما نبين أن واحدا يؤكد الجمال الحر ، والآخر الجمال بالتبعية[1] .

وهكذا يقيم « كانت » فاصلا بين الجمال وبين أشكال المعرفة . ويربط اللذة الجمالية بالذات المتأملة لا بالموضوع فى ذاته ، فالمهم عنده هو الشكل المحض وهو الذى يتمثل فيه الجمال المحض ، حيث يتجلى الجمال فى كل ما هو شكلى بلا مضمون . ومن هنا يكـــون الحكم الجمالى خاليا من أى غرض ، ويتصف بالعالمية ، واستمراره والتسليم بأنه موضع الرضا العام .

* * *

وهناك قوانين أربعة لا بد من مراعاتها فى الحكم الجمالى ، وهى التى تفرق بينه وبين الحكم العقلى والخلقى .

القانون الأول : من حيث الـكيف ـ فالحـكم الذوقى ليس حكما منطقيا قوامه المعرفة ، بل هو حكم جمالى قوامه الوجـدان . ومعنى هذا أن الحكم الذى نصدره على الجمال لا بد من أن يقترن بضرب من الشعور بالرضا ، أو الارتياح ، ولـكن هذا الشعور الذى يحققه الجميل يختلف عن الشعور الذى يحققه الشىء الملائم. أو الشىء الحسن ، أو الشىء النافع . فالملائم يسبب لذة حسية . فهو ذاتى صرف ، والحسن نستحسنه لقيمته الموضوعيـــة ، والنافع لا ينطوى على قيمة فى ذاته ، بل تـكون قيمته آتية من الغاية التى يساعد على تحقيقها .

والسمة المميزة لهذه الاشكال الثلاثة من الارتياح أو الإشباع أو الرضا

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد الأدبى ص : ٥٤ .

هى أنها ترتبط بضرب من المصلحة البشرية ، أعنى أنها تتصل بغاية من غايات الطبيعة الإنسانية، وآية ذلك أننا لا نكتفى بتصور (أو تمثل) الملائم، والحسن، والنافع ، بل نحن نستمتع بالأول ، ونحقق الثانى ، ونستخدم الثالث أما الإشباع الجمالى فانه — على العكس من هذه الصور الثلاث لا يرتبط بأية مصلحة كائنة ما كانت ، إذ أن الجميل إنما هو ما يروقنا فقط ليس غير ، فقيمته فى ذاته بعيد عن كل غاية أو متطلبات خارجية ، وبذلك يكون صادرا عن الذوق لا تدفع إليه المنفعة .

القانون الثانى : من حيث الكم — فنحن نتصور الجميل دون الاستعانة بأى مفهوم عقلى ، باعتباره موضوعا لرضا كلى أو ارتياح عام ، فالجميل هو الذى يعجب الجميع بدون مفهوم ، ودون حاجة إلى أفكار عامة تجريدية وهنا يتضح الفرق بين « الملائم » و « الجميل » فلكل فرد ما يلائم ذوقه الخاص من موضوعات ، فى حين أن « الجميل » لابد من أن يكون «جميلا» بالنسبة إلى الجميع على السواء .

وما دام الحكم الجمالى بطبيعته حكما نزيها خاليا من كل غرض ، فلابد من أن يكون فى الوقت نفسه حكما عاما يتسم بصفة الكلية ... والكلية التى يتضمنها الحكم الذوقى ليست كلية منطقية تستند إلى مدرك عقلى ، بل هى كلية وجدانية تقوم على ميل ذاتى ، ولهذا يعرف « كانت » الجميل من وجهة نظر الكم — فيقول « إنه ما يروقنا بصفة كلية (عامة) دون حاجة إلى مفهوم أو تصور عقلى » ، فكل ما ينعقد الإجماع على عمومه وعالميته لا سبيل إلى الاهتداء إليه إلا بواسطة الأفكار العامة التى يقوم بها إلا الجمال ، فاننا نستطيع أن ندركه فى حين هو حسى ، ونقومه على هذه الحال تقويما عاما مشتركا بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة .

وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه ، وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة كما سبق .

القانون الثالث : من حيث الإضافة :Kelation — أى الترابط بين الوسيلة والغاية ، فعلى الرغم من أن الحكم الجمالى يقوم على مبادىء أولية ضرورية تتمثل فى الاستقلال التام عن الجاذبية أو الانفعال ودون الالتجاء إلى مفهوم (الكمال) ولما كانت كل لذة إنما تفترض توجيه الميل نحو غاية ما ، فان الحكم الذوقى لا بد بالضرورة من أن يكون حكم غائية ، ومن هنا كان لا بد لنا أن نفهم نوع العلاقة بين الوسيلة والغاية بالنسبة إلى الحكم الجمالى حتى يمكننا أن نعرف الفرق بين الحكم الجمالى وبين الأحكام المتولدة عن الموضوعات الملائمة (من وجهة نظر الغائية) .

يقرر « كانت » أن البحث عن الملائم يستلزم تصور موضـــوع ما يهدف نشاط الذات نحو بلوغه أو الوصول إليه ، وبالتالى فان مادة الموضوع أو جاذبيته الحسية هى التى تستثير نزوع الذات ، وأما بالنسبة إلى الحكم الذوقى ، فاننا نعرف أنه لا موضع للحديث عن أية غاية ذاتية ، ما دام هذا الحكم نزيها عاريا عن كل مصلحة ، هذا فضلا عن أنه لا موضع للحـــديث عن أية غاية موضوعية بالنسبة إلى مثل هذا الحكم ، ما دام من المستحيل أن نقيمه على أساس أى مفهوم من المفاهيم ، حتى مفهوم (الكمال) لأنه لا يخرج عن أن يكون مفهوما عقليا محضا ، فهو لا يملك بالتالى أن يولد فينا أية متعة حسية وعلى هذا فالجميل هو الذى يروقنا من حيث صورته ، والجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، فهو يبغى غاية فنه . وهذه الغاية إنما ترتبط بذاتها فقط فكل شىء له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن أمام الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية .

القانون الرابع : من حيث ذاتية الحكم وموضوعيته ـ ذلك أن الحكم

بعامة ؛ له ثلاث حالات : إما أن يكون تقريرا لحقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقى ، إلا الجمال ، فان خاصته تقرير ما يدرك — ضرورة — إدراكا ذاتيا ابتداء ، ولكنه موضوعى من ناحية التصور : بافتراض عموم الشعور به لدى ذوى الأذواق ، فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لأنه مصدر شعور ذاتى بالرضا عنه ، دون حاجة إلى أفكار واقعية يتطلبها الحكم الموضوعى ، فاذا حكمت بأن هذه الوردة جميلة فليس ذلك نتيجة لقياس حتمى منطقى ، أو نتيجة تجربة ، كما هى الحال فى الطبيعة أو الرياضة مثلا ، وإنما ذلك نتيجة لحكم ذاتى فردى ، وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالى ، فاذا حكمنا بما يخالفه كان فى ذلك معصية للضمير الجمالى ، يشبه معصيتنا للضمير الخلقى فيما لو خالفنا واجبا خلقيا[1] .

فالفيلسوف « كانت » يقرر صلة صريحة بين الجمال — طبيعيا كان أم فنيا — وبين الخلق ، إذ يقرر أن الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق وفيه إرضاء للوعى الجمالى بأن ذلك الشيء الجميل مصدر متعة جمالية ، والمرء خاضع فى هذا الحكم ، لما يشبه الأمر ، ولكنه ليس أمرا منطقيا أو تجريبيا — كما هى الحال فى قضية رياضية أو طبيعية مثلا ، وإنما هو أمر يقارن بالأمر الخلقى فى صدوره عن الوعى الجمالى الفردى ، إذ أننا نعصى هذا الوعى الذاتى الذى يخضعنا — فنيا — لأمره ، فالذى يفكر فى شيء جميل يخضع — إذن — له خضوعا قريبا من خضوعه للعقل حين يفكر فى الطبيعة ، وخضوعا قريبا كذلك من خضوعه للمبدأ الخلقى فى ذاته ، فالجمال بهذا المعنى يتطلب أسمى آداب المعرفة ، ويكون بهذا رمزا للخلق ، إذ به يصير المرء على وعى ببعض آيات النبل والسمو التى

---

(١) انظر : كانت أو الفلسفة النقدية : ص : ٢٥٥ .

تفوق مجرد الشعور باللذة الصادرة عن الحس ، وليست غاية الجمال هي مجرد الدلالة على الكمال الحسى أو الجسمى فى الشيء الجميل ، وإلا لما أصبح الجمال عالميا ، كما يريده « كانت » فى مثاليته ، بل يتغير بتغير الأحوال والأجناس البشرية ، وإنما تتضمن هذه المثالية فى الجمال التعبير عما هو خلقى ، أى عما هو رمز لما فوق الحس من الحقائق ، وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يكون فيها عالميا[1] .

والوعى الجمالى الذى يقيم عليه « كانت » الحكم الجمالى والحكم الخلقى ويخضعهما له خضوعا حتميا ، ويكتسبان به صفة العالمية ـ هذا الوعى وإن كان فرديا إلا أنه فى حقيقته يرجع إلى الإطار الاجتماعى فى مكوناته ـ ومن هنا نرى أن « كانت » يلتفت بشكل ما إلى الغاية الخلقية والاجتماعية فى العمل الفنى ، وليس الأمر كما يرى بعض الباحثين من أنه يفصل بين الجميل والمفيد ، ويأخذه بالشكلية البحتة أو الفارغة ـ كما يقولون ـ يكون قد فصل نهائيا بين الفن وبين كل ما هو خارج عن بنيته الذاتية التى تكسبه جماله بقطع النظر عن أى مضمون ، ويكفى أن مثالية الجمال عنده تتضمن حتمية التعبير عما هو خلقى ، وبدون هذا يفقد العمل الجمالى أحد عناصره الرئيسة .

على أن هذه الغايات الخلقية والاجتماعية لم يعد لها وجود خارجى بعد أن أصبحت من مكونات العمل الجمالى وإنما تحولت إلى عناصر أخرى ومكونات جمالية فى ذاتها ولذاتها وأصبحت جزءا جوهريا من كل ما هو جميل ، ومن هنا فهى لا تحقق المنفعة الخارجة عن الإطار الجمالى كما كانت من قبل ، وإنما تحقق المنفعة الجمالية إن صح هذا التعبير ، تلك المنفعة التى تتحول إلى نشاط تلقائى يحقق اللذة ، أعنى اللذة الجمالية أو العقلية .

إن معظم النظريات الجمالية ترى أن الجمال ليس خاصية مباشرة فى الأشياء

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ٣٠٤ .

المادية ، وإنما هو يحوى بالضرورة علاقة تربطه بالعقل الانسانى، أى أن حقيقة وجوده إنما هو فى العقل المتأمل له ، أى أنه ليس شيئا محسوسا وإنما هــو فعالية العقل ، أى فعالية وظيفة الإدراك ، وبالاتجاه المميز لهــذه الوظيفة . الجمال لا يتألف من محسوسات سالبة ، وإنما هو طريقة أو عملية من جعــل الشيء محسوسا ، إلا أن هذه العملية ليست ذاتية فحسب بل هي على العــكس شرط من شروط حدسنا للعالم الموضوعى ، والعين الفنية ليست عينا سالبة تتلقى انطباعات الأشياء وتسجلها ، هى عين بانية ، وبالأعمال البنائية وحدها نستطيع أن نستكشف جمال الاشياء الطبيعية ، والإحساس بالجمال معناه القابلية لتلقى الحياة الدينامية للصور ، ولا تدرك هذه الحياة إلا بعملية دينامية مشابهة فنيا.

إن الفن يمنحنا أرفع متعة وأدومها ، والمتعة هي حقيقة واضحة ثابتة مباشرة من حقائق تجربتنا الجمالية ، ولــكن ما نوع هذه اللذة أو المتعة ؟ إن الذى يهم بالدرجة الأولى عنــد « كانت » هو الدرجة لا النوع ، فكل أنواع اللذائذ ـ مهما يكن نوعها ـ تقف على مستوى واحد . يقول « كانت» فى كتابه (بحث تحليلى فى العمل العقلى) : « إن كان تعميم إرادتنا يعتمد على الشعور بكون ما نتوقعه من أى علة مرضيا أو غير مرض ، لم يهمنا بأى نوع من الأفــكار تأثرنا ، فكلها لدينا سواء ، والشيء الوحيد الذى يهمنا فى القيام باختيارنا هو إلى أى حد يكون ذلك الرضى كبيرا وإلى كم يبقى ، وهل الحصول عليه يكون سهلا وكم مرة يستعاد ؟

ومثلما أن المرء المحتاج إلى المال يستوى لديه أن يكون الذهب مما استخرج من مناجم الجبل ، أو مما صفى من الرمل ، ما دام هذا الذهب محتفظا بقيمته فى كل مكان ، كذلك المرء الذى لا يعنيه من الحياة إلا الاستمتاع بها فإنه لا يسأل:

أهذه الافكار وليدة الفهم أو الحواس ، وإنما يكفيه أن يتساءل : كم من المتعة تمنحه تلك الأفكار لأطول مدة ، وما مقدار ماستمنحه من متعة[1] »

وبهذا يكون الجمال لذة ، وهذه اللذة تصبح صفة للأشياء ، أى أن الجمال (لذة فى وضع موضعى) على حد تعبير « سانتيانا » .

وإذا كان الفن استمتاعا فإنه ليس استمتاعا بالأشياء ، وإنما هو استمتاع بالصور والأشـــكال ، والمتعة بالصـــورة تختلف عن المتعة بالأشياء أو بانطباعات الحس .

وإذا كان « كانت » يرى أن الفن كاللعب فى مجال ملـكات المعرفة ، وهذا اللعب لعب حر يقوم به العقل أو الخيال ، فانه بهذا يرجع طبيعة الفن إلى اللهو أو اللعب ، وليس فى هذا إغفال للفاعلية الحرة لدى الإنسان لأن اللعب وظيفة حية غير محصورة داخل حدود الشيء التجريبي المعطى . وفرق بين اللذة التى تحدث من اللعب وبين اللذة الفنية ، إذ أن الأولى لذة غير غائية أبدا ، ومن هنا يبدو وجوه الاتفاق والاختلاف بين اللذتين . لذة اللعب ولذة الفن .

فنى اللعب ــ كما فى الفن ــ لا نلتفت أبدا إلى كل حاجاتنا العملية المباشرة لـكى نضفى على عالمنا أشكالا جديدة ، ولـكن ليس معنى هذا أنهما متماثلان : إذ هما يفترقان فى حدة الخيال ، فالخيال فى الفن يتميز بأنه أكثر حـدة عن ذلك النوع من الخيال الذى يواكب فعالية اللعب لدينا ، فى اللعب نعالج صورا مموهة قد تغدو مؤثرة حيوية حتى لنخالها حقائق ، ولـكننا إذا عرفنا الفن بأنه مجموعة من هــذه الصور المموهة فذلك يدل على فــكرة واهية تافهة لدينا

(١) انظر : بحث تحليلى فى العمل العقلى ــ كانت . نيويورك ١٩٢٧ . نقلا عن فلسفة الحضارة الإنسانية : ص : ٢٧٤ .

عن شخصيته ومهمته ، وأما مانسميه « المظهر الجمالى » فانه ظاهرة لانجدها فى تجربتنا لألعاب الوهم ، اللعب يقدم لنا صورا واهمة خادعة ، والفن يقدم لنا نوعا جديدا من الحقيقة ، حقيقةالأشكال الخالصة لا الأشياءالتجريبية .

وعلينا أن نميز فى تحليلنا الجمالى بين ثلاثة أنواع مختلفة من الخيال ، الأول: قوة الابتكار، والثانى : قـــوة التشخيص ، والثالث : قوة إيجاد صورة حسية خالصة ، ونجـد القوتين الأوليين فى لعب الأطفال ولـكننا لانجد الثالثة ، إذ يلعب الطفل بالأشياء ويلعب الفنان بالأشكال ، بالأسطر ، والرسوم ، والإيقاعات ، والنغمات .

ومن هنا يبدو الفرق بين اللعب والفن إذ فى اللعب تتحول الأشياء ـ كقطعة الخشب مثلا ـ إلى كائن حى فى يد الطفـل ، ومـــع ذلك فان هذا التحول لايصيب الأشياء بل تبقى كما هى وكل ماحـدث أو يمـكن أن يحدث فيها هـــو إعادة ترتيبها وتوزيعها بحواسنا ، أما الفن فانه بنائى خلاق ، فالفنان يحطم مادة الأشياء الصلبة فى بوتقة خياله فتتحول وتـكون النتيجة المترتبة على هذه العمليات العقلية إيجاد عالم جديد من صور الفن ، ومن هنا يجب أن يميز الحـكم الجمالى بين نوعين من العمل الفنى ، أحـدهما هو هذا البنائى الخلاق الذى يتصف بالأصالة ، والآخر : لايعدو أن يكون لعبا وعبثا وتسلية لمجرد الرغبة فى اللعب والعبث والتسلية .

ومن هنا تختلف الغاية فى الفن عن الغاية فى اللعب ، فاللعب يؤدى إلى غايات أخرى مختلفة بيولوجية وتربوية ، ولـكن وظيفة الفن الجميل بعيدة عن هذه الغايات لأنها ليس فيها عبث أولهو أو إعـــداد لاغراض أخرى مختلفة .

فاذا كان الفن لعبا عند « كانت » لأنه يظهر بشكل لعب ، فان الفن

ليس بسهولة اللعب ، والاستمتاع بالعمل الفني لايتولد عن عملية اســـترخاء وهدوء ومايتولد عنها من راحة ومتعة ، وإنما يتولد من تـكثيف كل طاقاتنا فى حين أن التسلية فى اللعب لا تتطلب ذلك بل هى على النقيض من تلك النزعة التى هى ضرورة للتأمل والحكم الجماليين ، الفن يتطلب تركيزا كاملا ، وحالما نخفق فى التركيز ونطلق العقال لمشاعرنا اللذية وهواجسنا يحتجب عن أعيننا العمل الفنى[1] .

* * *

ويمكننا أن نلمس التأثير العميق لفلسفة « كانت » المثالية ، وآرائه فى الفن والجمال فى كل من جاء بعده من فلاسفه الجمال ونقاد الأدب والأدباء وبخاصة من يذهب منهم إلى أن العمل الفنى غاية لاوسيلة ، وأنه عالم لاعلاقة له بالخير ولا بالشر فهو عالم أثيرى صافى ، ينطلق فى حرية بعيدا عن كل قيد خارجى يعوق انطلاقه ، ويحول بينه وبين طبيعته الجمالية .

وبمثل هذا الفهم لمثالية الجمال وصلته بالخلق ووصل نظرية الفن باللعب اتجه أكثر الباحثين فى الجماليات .

* * *

فيخته :

وكان من أوئل القائلين بمثالية الجمال « فيختـه » (Fcihte ـ ١٧٦٢ ـ ١٨١٤) وهو أحد تلاميذ « كانت » ومن فلاسفة الرومانتيكيين الذين كان لهم أبعد الأثر فى الوصول بنظرية الخيال الشعرى إلى ذروتها .

إذ أصبح الخيال هو السبيل الوحيد للوصـــول إلى الحقيقة الواقعية

---

(١) ماسبق : ٢٨٤ ،

ولم تعد فكرة الخيال فعالية إنسانية خاصة يقدم عليها عالم الفن ، وإنما أصبحت ذات قيمة ميتافيزيقية كلية عامة .

ومن هنا يتحدث « فيخته » عن مثالية الجمال ، وعن (الخيال المنتج) والفن ماهو إلا تحرير للذات من حيث هى ، وفى هذا تحرير للحرية الحق .

وبهذا وصل الشعر بالفلسفة عند الرومانتيكيين ، وأصبح الفن هو ذروة الفلسفة ، وأصبحت التفرقة بين الشعر والفلسفة شيئا سطحيا ، وأصبح واجب الشاعر عند الرومانتيكيين هو السعى وراء شكل جديد للشعر هو الشعر الجوهرى أو هو (شعر الشعر) الذى هو وحده كفيل بأن يقدم لنا روح الشعر وجوهره دون غيره من أنواع الشعر ، وبهذا تصبح القصيدة ذروة الفلسفة لأنها هى الممثلة للكون كله ، كما تصبح عملا فنيا باقيا يظل أبدا بكل نفسه ولم يعد صنع فنان فرد ، وأصبح الشعر هو كل ما كان حقيقيا على نحو مطلق أصيل ، وأصبح الفن (قانونا جديدا) لاستكشاف أعماق الوجود .

* * *

شيللر :

يرى « شيللر » Schilier ـ ١٧٩٥ ـ ١٨٠٥ (أن الادراك الجمالى هو المربى العظيم للانسانية) فالجمال رمز للخالق ، فمثالية الجمال تتضمن التعبير عما هو خلقى ، أى عما هو رمز لما فوق الحس من حقائق .

و « اللعب » عنده ينظر إليه فى إطار من الاستعلاء والمثالية ، وليس مجرد عملية بيولوجية أو ظاهرة طبيعية عامة ، ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين اللعب والجمال وبين عالم الحرية ، فالحرية والجمال كلاهما ينتمى إلى عالم الإدراك لا عالم الحواس ، وبهذا يفصل « شيللر » بين الإنسان والحيوان فى ظاهرة اللعب ، إذ ليس اللعب فعالية عضوية عامة بل فعالية إنسانية . يقول

« شيللر » : « الإنسان وحده يلهو ويلعب حين يكون إنسانا بكل ما فى الـكلمة من معنى ولا يكون إنسانا على نحو كامل إلا حين يلعب » .

ومن هنا يبدو الفرق واضحا بين « لعب الفن » وما يطلق عليه « ألعاب الوهم » الذى لا يلتفت إليه « شيللر » فى نظريته عن الفن ، فهو يربط العالم المثالى للفن بعالم اللعب عند الطفل ، لأن عالم الطفل فى ذهنه قد اى عملية من التسامى والتشبث بالمثالية ، والجمال عنده هو (صورة حية) ، والوعى بهذه الصورة الحية أول خطوة ضرورية للادراك الجمالى ، والتفـكير أو التـأمل الجمالى هو أول نزعة متحررة للانسان نحو الـكون .

وهذه النزعة الواعية التأملية التى لا تتوافر فى لعب الأطفال هى الحد الفاصل بين اللعب والفن .

* * *

هيجل :

ومن أعلام فلاسفة الجمال الفيلسوف الألمانى « هيجل » Hegel (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) وقدتأثر بالفيلسوف « كانت » فى مقولاته الجمالية وفى استقلال المبدأ الجمالى . كما كان له أثره فى الجماليين من بعده ، حتى عند فلاسفة الواقعية الاشتراكية وفى مقدمتهم « ماركس » الذى كان تلميذا لهيجل فى صباه .

وكانت فـكرة « هيجل » عن الجمال (ميتافيزيقية) ، فهو يتحدث عن الجمال (المطلق) وأن الفـكرة لها وجودها المستقل ، وقد تتحقق الفـكرة نظريا فى العلوم ، أو عن طريق الفن فى شكل جمالى محسوس ، والفن هو الدرجه الضرورية الأولى للمعرفة ، وكلما تقدم الفكر ضعف الجمال وامحى .

ويرى « هيجل » أن فـكرة الجمال مرت فى ثلاث مراحل تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى :

ففى المرحلة الأولى : وتتمثل فى الفن الشرقى والمصرى ـ كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ، ولذا كان الجمال يتمثل فى الأشياء الجليلة التى تبعث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هى المرحلة الرمزية عند «هيجل» ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون .

والمرحلة الثانية : هى المرحلة الكلاسيكية ، وتتمثل فى الفن اليونانى ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهى مرحلة الكمال الفنى التى لن يصل إليها الفن فى المستقبل ، فيما يرى « هيجل » .

والمرحلة الثالثة : هى مرحلة سيطرة المسيحية ، أو المرحلة الرومانتيكية وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختل التعادل بين المضمون والشكل .

وإذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الأولى ، وفن النحت يمثل الثانية ، فان فنون العصور الحديثة فكرة ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهى تمثل مطالب الإنسان الحديث الذهنية ومواطن ضيقه ، وفى هذا ضعف الشكل ليخلى مكانا للمضمون الدينى أو الفلسفى ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذى كان له فى العصر الذهبى أيام الإغريق .

والجمال ـ عند « هيجل » ـ ميدانه الإدراك الحسى إدراكا لا يستلزم أقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة لها وجود مستقل ، وتتجلى فى الأشياء حسيا ، وهى فى ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها ، لأن الحقيقة ـ من حيث هى ـ لها وجود ذهنى غير حسى ، غير أن الحقيقة أيضا قد تتحقق فى الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عينى ، وفى حالة تحققها ، إذا اقترن ظهورها بادراكها مباشرة دون أقيسة مجردة ، لم تكن حقيقة فحسب ، بل كانت حقيقة جميلة ، إذ أن هناك حقائق فحسب ، وهى الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ، ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخالد ، وفى هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال ، لأن كليهما خادم

على طريقته الخاصة ـ لهذه الحقيقة . وفى هذا يتجلى مبدأ المثالية فى الفن عند « هيجل » وهو مبدأ أفلاطونى فى جوهره . وللفن ـ فى فلسفة « هيجل » ـ قوانينه ووسائله الخاصة ، وبها يتميز عن الخلق فى جوهره ، فاذا كان لا ينبغى له أن يؤذى الإحساس الخلقى ، فانما يطلب منه ذلك باسم الجمال الذى يهدف الفن إليه ، ولكن إنتاج الأثر الخلقى لا يصح أن يكون غاية الفن فى ذاته مباشرة ، وإلا أخطأ الفن غايته الخاصة ، وأخطأ الغاية الخلقية معا . فمضمون الفن فكرة الجمال ، مهما يكن مظهره الاجتماعى أو العملى .

وعلى الرغم من أن « هيجل » يلتفت إلى المضمون ، ولم يقف عند حد الشكل فى تناوله للظاهرة الجمالية ، إذ أن « كل عمل فنى عظيم ، يرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، وأعيد التفكير فى جميع نواحيها ، وعلى الرغم من تقريره بأن أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخى محدد المعالم مما جعل الفلاسفة الواقعيون يتخذون من أفكاره منطلقـــا لتفسيرهم المادى والتاريخى للأدب ، فان « هيجل » ، يبقى بعد ذلك فى مجال الفلسفة المثالية ، التى تعنى بالفكر ذى الوجود المستقل ، فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر ، وليس لها وجود مستقل إلا بقدر ما يكشف عنها الفكر ، وفى مرحلة التطور الأخيرة للانسانية ... وذلك حين تصل إلى انتصار تام للفكر والحقيقة ، إذ ذاك لن يكون وجود لسوى الحق ، وأما الجمال فسيكون فى عداد الماضى »(١) .

والذى يدفع الإنسان إلى إبداع الأعمال الفنية عند « هيجل » هو أن الإنسان يعمل على أن يجعل وجوده وجودا لذاته ، أى يتأمل ذاته ؛ ومعرفة المرء لذاته تنبع عن طريق محاولته معرفتها عن طريق شعوره الداخلى ، وعن طريق التأثير فى الأشياء وترك طابعه الخاص عليها ، كالمراهق حين يرمى بحجر فى الماء ويتلذذ برؤية الدوائر التى تنـداح على سطحه ، فهو يبهـر بأمر خلقه

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث : ٣١١ .

بذاته ، واستطاع أن يتأمل فيه . ولا تزال هذه المحاولات تستمر حتى تنتج الذات « الفن » الذى ما هو إلا من إنتاج الإنسان لذاته، فهو يعمل لإدراك ذاته عن طريق النشاط عن طريق التأثير أو التغيير فى العالم الخارجى عن الذات « يفعل الإنسان ذلك بوصفه حرا ليجرد العالم الخارجى من غربته ، وليتلذذ فى شكل الأشياء الخارجية مواقع ذاته الخارجى » وعلى ذلك فالفن شكل أو وسيلة من إنتاج الإنسان لذاته فى العالم الخارجى ، وأن ذلك طبيعى فى الذات لإعادة التعرف على (الأنا) أى الذات . ثم يقول : « إن مهمة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى فى صياغة فنية ، ويحمل الفن غايته فى ذاته فى هذا التصوير ، وهذا الكشف بالذات ، إذ ليس للغايات الأخرى كالوعظ والإرشاد ؛ أية علاقة بالمؤلف ولا تحدد مفهومه . . . يختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملى (الاستعمالى) فى أنه يترك الشىء يوجد فى استقلاله الحر بينما يهدم بالاستعمال الشىء حين يستخدم للحصول منه على نفع[1] .

والسؤال التقليدى : ما الجميل ؟ وما القبيح ؟ هـذا التساؤل يرتبط بمفهوم الجمال عند « هيجل » . إذ التفكير فى الجميل يستدعى التفكير فى القبح « وقديما أرجع « أرسطو » جمال العمل الفنى إلى المحاكاة بغض النظر عن الشىء المحكى ، جميلا كان أم قبيحا ...

أما « هيجل » فمسألة الحيوية هى الفاصل عنده فى مشكلة الجمال والقبح، وهو يقيمها على أساس من طبيعة الموجودات ، فالجمادات ، وهى أول صورة للكائنات ، يكون جمالها أقل نسبيا من الكائنات التى تتمتع بلون من الحياة أعظم وهى النباتات ، وهذه بدورها يقل جمالها نسبيا عن الحيوانات من حيث هى أكثر حيوية ، ثم يأتى دور الإنسان ، وهو يتمتع بأكبر قدر ممكن من الحياة ، فيكون — بذلك — أجمل المخلوقات ، فجمال الأشياء إذن نسبى

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى : ترجمة يوسف الحلاق . ط : دمشق ١٩٦٨ .

وجميعها صالح لأن يكون مادة للعمل الفنى ، ومفهوم القبح عنده قائم على نفس الأساس تقريبا إذا نحن أخذناه عكسا ، فالقبح عنده نسبي ، والأشياء القبيحة هى تلك التى تمثل الخصائص المناقضة للحيوية العامة ، أو المناقضة لما اعتدنا أن نعده صورة أو صفة للوجود الحى خاصة بها . ثم يفرق « هيجل » بين الجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن بأن الأول لم يقصد إلى إنتاجه بصورة واعية وبقصد التأثير الجمالى ، ومن ثم فان العمل مهما كانت الأشياء التى يحكيها قبيحة فانها لا تجعل العمل نفسه قبيحا ، لأن العمل الفنى يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه(١) » .

وهكذا كان التجريد المحض فى فلسفة «هيجل» الجمالية وطابعها الميتافيزيقى سببا فى تقليل قيمتها العلمية وإن كان قد بقى لها تأثيرها العميق فى الاتجاه نحو المثالية فى الفكر والفن .

* * *

بندتو كروتشيه :

ونحن لا نستطيع أن نترك الجماليين دون أن نقف عند أحد كبار فلاسفة الجمال المتأثرين بهيجل ونعنى به الفيلسوف الايطالى « بندتو كروتشيه » (Croce) — ١٨٦٦ — ١٩٥٢) .

يرى « كروتشيه » أن العمل الجمالى لابد وأن يكون تشكيليا ، فالفن وإن كان حقيقة تعبير عن المشاعر والعواطف فانه لكى يتمكن من هذا التعبير وهذه الترجمة لابد وأن يكون مشكلا ، ومن هنا كان اهتمام « كروتشيه » بحقيقة التعبير لا فى الطريقة التى يتم بها ، فالطريقة عنده شيء دخيل ، والذى يهم بالدرجة الأولى هو حدس الفنان لا تجسد هذا الحدس فى مادة بعينها .

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص : ٥٧ .

ومن هنا تبدو فلسفته الروحية ، التي تلح على الجانب الروحي للعمل الفني ، ولكن الطاقة الروحية إنما تبدو في تكوين الحدس وحده ، وبتحقق هذه العملية يتم خلق العمل الفني ، أما ما يجيء بعد ذلك فما هو إلا إعادة خارجية ضرورية لنقل الحدس ، ولكن لا قيمة ولا معنى لها بالنظر إلى الحدس في ذاته ، غير أن وحدة العمل الفني كالألوان في الرسم ، والايقاع في الموسيقى والكلمات في الشعر ليست جزءا من جهاز الفنان (التقني) وإنما هي لحظات ضرورية من عمليه الخلق نفسها .

والنشاط الفكري عنده أربعة أنواع : أولها الحدس Intuition ، أو التصور الصادق وهو موضوع الجمال ، والثاني : هو وقوف الفكر على ما هو كوني ، وتوحيده مع الوعي الفردي ، وهي عملية الإدراك ، وهي موضوع المنطق ، والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر ، ويقابله الجانب العملي ، جانب الإرادة ـ وفيها يتمثل النوعان الآخران من النشاط الفكري ـ لأنها إما إرادة تتعلق بما هو فردي ، أي ترمي إلى تحقيق ما يخص الملابسات الفردية ، وتتمثل في النشاط الاقتصادي ، وإما إرادة عالية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزه في غائيتها ، وفي الحالة الأخيرة تكون الإرادة خلقية ، وهي موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التي تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية[1] .

فالنشاط الفني عند « كروتشيه » لا يعدو أن يكون مجرد حدس أو كشف ، وبهذا يكون مستقلا عن كل الاعتبارات الخارجية فلا صلة له بالمعرفة ولا بالأخلاق ولا بالمنفعة ، ومن هنا يجب على الفنان ألا يلتفت إلى مثل هذه الأمور لأنها ليست موضع اعتبار عند تقويمه ، إذ هو بعيد كل البعد عن كل المؤاخذات الخلقية أو الفكرية أو الاجتماعية .

---

(١) النقد الأدبي الحديث : ص : ٣١٣ .

إن من أخطر الأمور وأبعدها عن الصواب البحث عن غاية فى الفن مادام الفن محصورا فى دائرة محدودة ، وفى هذا خنق للفن وبعد عن جوهره وحقيقته وكل قيمة فى الفن لا تعدو أن تكون فى التعبير عن حدس الفنان ومن هنا تكون الحقيقة الجمالية شكل ولا شىء غير الشكل(١) .

وبهذا ينفى كل قيمة جمالية للمضمون ويقطع الصلة بين ما يقال عن جمال الطبيعة وجمال الفن ، إذ كل ما يقال عن جمال الطبيعة ، كجمال الأنهار وجمال الأشجار أمر مجازى ، إذ الطبيعة بليدة جامدة حين تقارن بالفن ، بل هى خرساء لا تفصح عن شىء إلا إذا أنطقها الفنان ، بل إن هناك ضروبا من الجمال الطبيعى خالية من كل قيمة جمالية فى حقيقتها ، وفرق كبير بين إحساسنا بالجمال الطبيعى العضوى وبين إحساسنا الجمالى بجمال هذا المنظر بعد أن يعبر عنه الفنان بلوحة فنية أو قصيدة شعرية .

إننا حين نشاهد منظرا طبيعيا نكون على وعى كامل بالفرق بين الإحساسين ، فقد نعجب بالمنظر الطبيعى ونستمتع بمشاهدته ، وقد نشعر برقة النسيم ونضارة المروج ومختلف الألوان فى الأزهار ، ولكننا قد نمر فجاءة بموقف عقلى إزاء هذا الجمال الطبيعى ، فننظر إليه بنظرة فنان وليست نظرة مشاهد عابر ، فنعيش فى التكوين الجمالى الحقيقى لهذا المنظر ، وننتقل بالرؤية المادية إلى الرؤية الفنية إلى عالم التصوير الحى لما نراه لا مجرد الأشياء الحية ، ومن هنا نبتعد عن واقع الأشياء المادى ونستغرق فى إيقاع الصورة الحية الممثلة فى إيقاع المسافة والمساحة ، وانسجام الألوان واختلاطها وتقايسها وفى توازن الأنوار والظلال ، وبهذا نمر بالتجربة الجمالية التى تنشأ عن هذا الاستغراق فى الصورة التعبيرية الحية للأشياء .

وإذا كان العلم يقدم لنا تنظيما للأفكار ، والأخلاق تمنحنا تنظيما فى

---

(١) علم الجمال والنقد الحديث . عبد العزيز حمودة . ص: ٢٣ . مكتبة الأنجلو المصرية .

الأعمال فان الفن يعطينا تنظيما فى رؤية الأشياء المحسوسة وبهذا تكون وظيفة الفنان عند « كرونشيه » محصورة فى إبداع صورة تكشف عن رؤيته الجمالية ، والذى يتذوق الفن عليه أن يوجه نظره تجاه النقطة التى أشار إليها الفنان ، ثم يتجه بنظره خلال هذه الفتحة التى فتحها الفنان ثم يستعيد بنفسه تركيب الصورة ، وعلى ذلك فالفن منقطع عن أية منفعة .. لأنه ليس عملا من أعمال الإرادة ، ومهمة النقد على ذلك هي بيان أن هذا العمل الفنى الذى يظهر على هيئة مادية يقابل عيانا صادقا معبرا عنه تعبيرا باطنا ، وليس النقد قاضيا يقضى بالحكم بين ما هو جميل أو قبيح فى العمل الفنى بل ذلك مهمة الفنان نفسه الذى أوجد هذا العمل لحظة قيامه بعمله الفنى(١) .

فالجمال لا يعدو أن يكون التعبير الناجح، أو بعبارة أخرى التعبير ولا شيء أكثر ، لأن التعبير عندما لا يكون ناجحا فانه لا يكون تعبيرا ، ويتبع ذلك أن يكون القبيح هو التعبير غير الناجح وقبح التعبير إنما يكون فى فقده للوحدة واختلالها ، أو انعدام التساوق ، أو الاغراق فى الصنعة الشكلية التى تنشأ عن ضعف الحدس فى التصور .

والجميل فى رأيه لابد أن يكون كاملا تاما ، وهذا الكمال والتمام يظهر فى توحده (Unity)، أما القبيح فدرجات تتتابع فى الرتبة من حيث القبح الشنيع والقرب من الجمال ، فى حين أنه لا يوجد ما هو أجمل من الجميل ، على أن القبيح إذا كمل قبحه أى تجرد من أى سمة جمالية فانه سيكف — لنفس هذا السبب — عن أن يكون قبيحا ، لأنه سيفقد التعارض الذى هو علة وجوده(٢) .

وبهذا يكون الجمال شكلا موحدا تاما كاملا ولا عبرة بأى مضمون، فليس

(١) بندتو كروتشه : د عبد الرحمن بدوى ص ١١ ــ ط : ١٩٦٠ .
(٢) انظر الأسس الجمالية فى النقد العربى : ٥٩ .

الفن محاكاة للطبيعة ، بل هو إبداع فى الشكل مستقل عن الطبيعة ولا صلة له بالموضوع .

ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين اللغة والفن فى فلسفة « كروتشيه » حيث يصر على أن بينهما تطابقا فضلا عما بينهما من علاقة وثيقة ، فالتمييز بين هاتين الفعاليتين فيما يراه ضرب من التعسف ، ويرى « كروتشيه » أن من يدرس علم اللغة العام يدرس مشكلات جمالية والعكس صحيح ، إلا أن ثمة فرقا لا تخطئه العين بين رموز الفن والمصطلحات اللغوية فى الكلام العادى أو الكتابة فهاتان الفعاليتان لا تتفقان لا فى الطابع ولا فى الغرض ، أى لا تستعملان نفس الوسائل ولا تهدفان إلى غاية واحدة ، كلاهما تمثيل للأشياء والأعمال ، لا محض محاكاة لها ، ولكن التمثيل الآتى عن طريق الصور الحسية مختلف اختلافا بعيدا عن التمثيل القولى أو الفكرى ولو عالج الرسام أو الشاعر رسم منظر طبيعى أو وصفه ، ثم فعل ذلك جغرافى وجيولوجى لما كان بين العملين فى الحالين أدنى شركة ، إذ تختلف طريقة الوصف والدافع فيها لدى العالم عما لدى الفنان فى العمل الفنى ، فالجغرافى قد ينقل المنظر بطريقة البلاستيك أو قد يرسمه بألوان غنية حية ، ولكن ما يريد أن ينقله هو الحقيقة التجريبية للمنظر لا الرؤيا المتصورة ، ومن أجل هذه الغاية يقارن شكله بأشكال أخرى ، وعليه أن يجد ملامحه المميزة بالملاحظة والاستقراء ، ويخطو الجيولوجى خطوة أخرى فى هذا المجال التجريبى إذ لا يقنع بتسجيل الحقائق المادية وإنما يحاول أن يقع على أصل هذه الحقائق ، فيميز الطبقات التى انبنى منها التراب ويلحظ الفروق الزمنية المتعاقبة ويعود إلى القوانين العلمية العامة التى أوصلت الأرض إلى شكلها الحالى ، وهذه العلاقات التجريبية وهذه المقارنات بين صفوف الحقائق ، وهذا البحث كله فى العلاقات العلية — كل هذه أمور لا وجود لها لدى الفنان — قد تنقسم أفكارنا التجريبية على نحو مقارب فى قسمين بحسب علاقتها بالنواحى العملية أو النظرية فى شئوننا ،

وأحدالقسمين معنىّ باستعمال الأشياء وبتلبية هذا السؤال . « لأجل أي شيء هذا ؟ » والثانى معنى بعلل الأشياء وبالسؤال : « من أي علة ؟ » فاذا دخلنا منطقة الفن وجب علينا أن ننسى هذين السؤالين ، إذ نكتشف فجأة صور الأشياء وراء وجودها وطبيعتها وخصائصها التجريبية ، وهـذه الصور ليست عناصر ثابتة وإنما تبرز نظاما متنقلا يكشف لنـا عن أفق جديد من آفاق الطبيعة [1] .

وإذا كان العمـل الفنى يستخدم فى الحدس التعبيرى الكلمات والتعبيرات اللغوية والمجازات التى تستخدم خارج دائرة الفن فانها تكتسب حياه جديدة ودلالة جديدة تبعد بها عن طابعها العادى المألوف خارج الفن وتصبح مجرد تأثرات وانطباعات مختلفة للتعبير عن مشاعر فى داخل وحدة العمل الأدبى ، فما اشبهها بقطع المعدن التى تذوب فى صنع تمثال .

والعمـل الفنى ليس نتيجة الشعور ، ولـكنه — أولا — نتيجة ذكاء وفـكر وإرادة قد يعتمد على الشعور والعاطفة ، ولكن على أن يتخذ منـه الفنان موضوع تفكير ، فتفقد العاطفة — بهذا التفـكير والتأمل — حدتهـا الذاتية التى كانت لها فى البدء ، ويفقد الشعور عنصر الاضطراب الذاتى ، إذن من خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور الذاتى ....

وفى الحق يبدو الفيلسوف « كروتشيه » فريدا فى نقده الجمالى ، فقد رأينا أنه فى مثاليته ، ينكر قيمة العالم الخارجى ، ويجعل الفكر كل شيء فى العمل الفنى ، ثم إنه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون ، ويرى القيمة كلها فى الشكل ، لأن الصورة فيه تفترق عن مضمونها ، كما أنه ينكر الفروق بين الاجناس الأدبية ، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر فى صفاتها الغنائية ،

---

(١) فلسفة الحضارة الإنسانية : ٢٨٨ .

ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية ، فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فنى عميق فى دلالتها على لسان السذج من الناس ، والفرق بينها وبين التعبيرات الفنية الناضجة على أيدى كبار الشعراء هو فرق فى الامتداد لا فى العمق ....

على أن « بند تو كروتشيه » لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الأدبى تعبيرا مصطنعا أو مفروضا على الكاتب من خارج نطاق ذاته ، ولكنه يهتم بصدق الفنان ، وصدوره فى تجربته عن ذات نفسه ، وأن يتحرر العمل الفنى من كل قيد يعوقه ليبقى حرا طليقا غير مقيد بقوانين خاصة ، وليس محاكاة للأشياء الخارجية [1] .

* * *

وهكذا كان الجمال عند المثاليين له تفسيره العقلى ، وكان الجمال المثالى جمالا مطلقا لا يتغير بتغير الظروف ، ولا يختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة فهو أزلى خالد تستمد منه الأشياء جمالها .

وبهذا تنفى النظرة المثالية للجمال أى قيمة للفن غير قيمته الذاتية ، وأن كل قيمة خارجة عن ذاته لا قيمة لها ، فالفن عند الجماليين إحساس جمالى محض لا غائية فيه ، وسواء فصم بعضهم القالب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلا تاما ، حتى ليصبح وصلا عضويا ، فان الفنون لا تخاطب عندهم شيئا وراء هـــذا الشعور ، إذ الجمال نفسه جوهر له وجوده فى ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصد به إلى حقيقة ، ولا إلى منفعة ولا إلى خدمة أى نظام اجتماعى ، فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، وإذا تصادف أن اتخــذ أداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فإن ذلك يكون شيئا خارجا عن وظيفته وقيمه الجمالية الفنية الخالصة » [2] .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ص : ٣١٧ .

(٢) فى النقد الأدبى . دكتور شوقى ضيف . ص : ٨٢ ط .

وهكذا ربط الجمال عند المثاليين بعالم (الميتافيزيقا) ، وأصبح له وجود موضوعى أى وجود مستقل عن الإنسان ، وقامت هذه الفلسفة على افتراض أن التجربة الجمالية هى نوع من النشاط الذهنى لاعلاقة له بعالم الحواس أو العواطف أو المدركات العقلية ، وانتهى المثاليون إلى صلة مابعالم المثل الأفلاطونى حتى انتهى بهم التطرف فى الرأى إلى أن « أعلى فضيلة وميزة للفن أنه يحطم كل الجسور التى تربطه بالواقـــع المألوف المتبذل ، وقالوا : يجب أن يبقى الفن سرا لايبلغه الهمج الهامج ، ويقول « ستيفان مالارميه »: « يجب أن تـكون القصيدة لغزا للسوقة الرعاع وموسيقى خاصة للمريدين » وكتب «أورتيجابى جاسيه» كتابا تنبأ فيه بخلو الفن من النواحى المتصلة بالإنسان ، ودافع فيه عن هذه الفـكرة . وهــــو يرى أن الفن سيبلغه ذات يوم حدا ينعدم فيه العنصر الانسانى منه(١) » .

* * *

وبهذا أصبحت قيمة الخيال فى (ميتافيزيقيته) ، وانتهى إلى التفـكير النظرى التجريدى الذى يبحث عن الخـــير والحق والجمال ، ويشرح « ريتشاردز » هذه النزعة المثالية عند الجماليين ، بأنهم لم يكن فى مقدورهم « أن يقاوموا إغراء جعل هذه القسمة الثلاثية إلى الخير والجمال والحق توازى قسمة ثلاثية أخرى وتتبعها ، وهى قسمة الملـكات إلى الإرادة والوجدان والفـكر ، فقال « كانت » . « إن جميع ملـكات النفس أو قـدراتها يمـكن تحليلها إلى ثلاث يستحيل ردها إلى أسس مشتركة ، وهى ملـكة المعرفة والإحساس باللذة والألم ، وملـكة الرغبة .

والذى يشرع لـكل من هذه الملـكات هو على التوالى الفهم ، والحـكم ، والعقل الخالص ، « ووضع الإحساس باللذة هو بين ملـكتى المعرفة والرغبة

(١) سلب العنصر الإنسانى من الفن . أورتيجابى جاسيه ـ مدريد ١٩٢٥ وانظر . فلسفة الحضارة الإنسانية : ٢٨٥ .

كما أن الحكم يقع بين الفهم والعقل » ومضى « كانت » يناقش الجمال باعتباره يتعلق بميدان الحكم الذى جعله يحتل المكان الوسط بين هذه القوى الثلاث ... وكانت النتيجة العملية لذلك أن ضم علم الجمال إلى المذهب المثالى [1] »

ومن هنا قالوا بوجود قدرة جديدة للعقل البشرى هى قدرة الانفعال الجمالى والتقدير الجمالى ، وهى مستقلة عن القدرات العقلية الأخرى كقدرة التفكير التي تحاول الوصول إلى الحق ، وقدرة الارادة التى تحاول الوصول إلى الخير وبهذا عزل الجمال عن الحياة الإنسانية .

ويصرح « شلنج » أحد أعلام المثالية بأن « الفن ذروة الفلسفة ـ عند أعتاب الحكمة الفلسفية نظل نعيش فى الطبيعة ، فى الأخلاقية ، فى التاريخ ، وإذا وصلنا الفن بلغنا حرم الفلسفة نفسه .

وقد عبر الرومنطيقيون عن أنفسهم بهذه الروح شعرا ، ونثرا وأصبحت التفرقة بين الشعر والفلسفة شيئا ضحلا سطحيا .

وأضحت أعلى غاية لدي المفكرين الرومنتيكيين هى رسم الشعر بالفلسفة ورسم الفلسفة بالشعر ، وأضحوا يرون القصيدة صيحة ممثلة للكون كله ، عملا فنيا يظل أبدا يكمل نفسه وليس صنع فنان فرد . ومن ثم كانت أعمق غرائب الفنون جميعا تنتسب إلى الشعر .

وبهذه الفكرة أصبح الشعر والفن قانونا جديدا لاستكشاف غنى العالم وعمقه .

ولكى يصل الرومنتيكيون إلى غايتهم الميتافيزيقية قدموا تضحية خطيرة

---

(١) مبادىء النقد الأدبى أ.أ ريتشاردز . ترجمة د . مصطفى بدوى ص : ٤٧ — ط: المؤسسة المصرية العامة : ١٩٦١

إذ صرحوا أن (اللاَّمحدود) هو الموضوع الصحيح للفن ، بل هو الموضوع الوحيد ، واعتبروا الجميل رمزا يمثل (اللا محدود)[١] .

وكانت فكرة (اللاَّمحدود) باعتباره عالم الشعر والفن ، والمحدود ، أى عالم التجربة الحسية وهو عالمنا العادى الذى يفتقر إلى الجمال هى السبب فى نشوء الثنائية فى النظرية الرومانتيقية ، وهذان العالمان المتضادان أو هذا النوع من الثنائية مظهر أساس فى كل النظريات الرومنطيقية .

ومن هنا كان ترحيب الرومنطيقيين بقصة « جوته » المسماة (ولهلم مايستر) بمجرد أن شرع فى نشرها حيث تتضح فى الفصول الأولى النظرة الفلسفية الجمالية التى تبتعد عن عالمنا العادى التافه .

وقد أثنى « فردريك شليجل » الرومانتيكى على هذه الروايه ثناء عظيما ، وعدها فى مقدمة الأعمال العالمية ، ورأى « نوفالس » الرومانتيكى الألمانى أن فى جوته (تجسد الروح الشعرية على ظهر الأرض) .

ولكن ما إن بدأت القصة تتحول بالإنسان من النظرة الفلسفية الجمالية وتتصل بالحياة العملية السائدة . وأخذت شخصية Mignon الرومانتيكية ، وشخصية عازف القيثارة تحتجبان لتظهر محلها شخصيات أكثر واقعية ، وأحداث غير عجيبة أى غير شعرية الطابع إلا وبدأ هجوم الرومنتيكيين عليها ونقدها نقدا قاسيا حتى نجد « نوفاليس » الذى قرظها من قبل ثم شعر بخيبة الأمل بعد اتجاهها الواقعى يقول عنها : « إنها رواية تتألف من مغامرين ومهرجين وغانيات وتجار صغار ، ومن يأخذها مأخذ الجد لن يقرأ شيئاً غيرها أبدا »[٢] .

---

(١) انظر : فلسفة الحضارة الانسانية : ص : ٢٧٠ .

(٢) الاشتراكية والفن : لارنست فيشر : ص ٨١ : كتاب الهلال . العدد ١٨٣ يونيو ١٦٦٦ .

ثانيا : الاتجاه الواقعي فى فلسفة الجمال

وفى المقابل لهذه الفلسفة المثالية للجمال وجدت فلسفات مقابلة لم تقبل وجهة النظر المثالية التى تجعل من الجمال فكرة تجريدية فى (اللامحدود) ، وانجهت هذه الفلسفات ـ فى إطارها العام ـ نحو الواقع الإنسانى ، فنجده أشكالا وصورا متعددة تختلف باختلاف مفهوم الجمال ومعاييره ، كما قامت على أساس من الأساليب العالمية والمناهج التجريبية

ولم يعد تعريف الجمال مرتبطا بفلسفات العصـــور القديمة بل ذهب المحدثون من الفلاسفة الى أن الجمال ليس سوى صفة يضفيها الإنسان على الموجودات التى يحكم عليها بالجمال[١] ، أو أنه صفه ينسبها الإنسان إلى الأشياء التى يثير إدراكه لها انفعالا مريحا كما يقول « ريتشاردز » .

ولم يعد التقدير الجمالى قدرة عقلية مستقلةوتختلف عن غيرها من القدرات العقلية ، بل هي من (نوع) القدرات الأخرى تنضم إليها وتتفاعل معها ، وتصل إلى مقدار أعظم من الوحدة والتنظيم ، ومن هنا يرتبط الجمال بالواقع المألوف وعالم الحس ، حيث تتدخل فى القدرة الجمالية الإحساسات التى ترجع إلى النظر والسمع واللمس والذوق كما تدخل الملكات العقيلة الأخرى من التذكر والبحث عن الحقيقة ، ونشدان الخير ، والسعى إلى القوة ، تتحد جميعها فى درجة ممتازة من النشاط ، وتبلغ مستوى عاليا من الانسجام ، فتنتج التقدير الجمالى ، ولكنه ليس من عنصر مختلف ، ولا هو أنتجته قدرة مختلفة من قدر العقل .

الإحساس الجمالى على هذا ليس إذن جنسا مختلفا من الإحساس بل هو من

---

(١) خرافة الميتافيزيقا : د . زكى نجيب محمود . ص : ٥١

جنس ما يحدث لنا حين نتذوق الطعوم المختلفة ، أو نشعر باللذة الحسية ، والألم الجسمى ، أو نتذكر تجربة ماضية ، أو نتأمل فى الواقع لنصل إلى الحقيقة ،أو ننظر فى الأعمال لنميز خيرها من شريرها[1] .

إن تجارب الجمال وإن كان من الممكن تمييزها فهى تشبه إلى حد بعيد الكثير من التجارب الأخـــرى « أهم ما يميزها عن غيرها هو مايوجد بين مكوناتها من علاقات، فليست هذهالتجارب إلا تطويرا للتجارب العادية ، فهى أدق منها تركيبا وأكثر نظاما ، ولكنها ليست نوعا جديدا متميزا من التجارب ، فحينما نتأمل لوحة فنية أو نقرأ قصيدة من الشعر أو نستمع إلى قطعة موسيقية نحن لا نصنع شيئا يختلف كل الاختلاف عما نصنعه حينما نذهب إلى معرض الصور ، أو حينما نرتدى ملابسنا فى الصباح ، حقيقة إن الطريقة التى تنشأ بها التجربة فى نفوسنا مختلفة فى الحالتين وعادة ما تكون التجربة فى الحالة الأولى أكثر تعقيدا ، وفى حالة توفيقنا يتحقق فيها قسط أكبر من الوحدة ، إلا أن النشاط الذى نقوم به فى الحالتين لا يختلف فى النوع[2] » .

ومن هنا يبدو الاتجاه المناقض لفكرة المثاليين تماما .

وفى مقابلة الافتراض المثالى القائـــل بأن طبيعة التجربة الجمالية هى أن تنفصل عن عالم الحقيقة فلا تكون جزءا منه، بل تكون عالما مستقلا بذاته، كاملا ، يتمتع بالحكم الذاتى ـ كما يقول « برادلى». فقد أوضح «ريتشاردز» خطأ هذه النظرة المثالية التى تجعل الجمال « مصدر فردوس خصوصى ينعم به الجماليون» وبذلك تكون عقبة فى سبيل دراسة قيمة الفنون، وهى نظرة لها آثار يؤسف لها فى المواقف العامة التى يأخذها أولئك الذين يقبلونها قبولا أعمى غير نقدى ، فضلا عما لها من آثار ضارة على الأدب والفنون إذ أنها تؤدى إلى ضيق وتحديد فى مجال اهتمام الفنان، وإلى التصنع والتفاهة والإبعاد الزائف للذات ، كما تؤدى إلى تصور الفن كفضيلة صوفية منوطة بالأسرار

(١) انظر : طبيعة الفن ومسئولية الفنان : د . محمد النويهى : ص ١٣ : ط ١٩٥٨ .

(٢) مبادىء النقد الأدبى : ١٠١ . ريتشاردز : ص: ٥٣ .

والألغاز لها علاقة وطيدة بالإيمان بوجود (هذه الحالة الشعورية الجمالية) وهو تصور غير محمود العواقب غالبا ، وذلك عن طريق تلك العادات الفكرية التي يشجعها والتي يستهويها ما فيه من غموض(١) .

والواقع أننا إذا أمعنا النظر فى وجهتى النظر بين الاتجاهين نجـــد أن الفرق بينهما لا يصل إلى حد التناقض بل لا يعدو أن يكون ظاهريا ويتضح هذا من الوقوف على حد الجمال عند « شيللر » بتعريفه بأنه (صورة حية) فإن هذه العبارة توحد العنصرين المتعارضين هنا فى طبيعتها وجوهرها ، فامن شك بأن دنيا الصورة ومعايشتها مغاير لدنيا الأشياء — المواد التجريبية من حولنا — وليسا أمرا واحدا ، وفى نفس الوقت فان الصورة فى عالم الجمال والفن ليست خاوية فارغة وإنما لها دورها العميق الخطير فى التجربة الإنسانية وتنظيمها ، ومن هنا لا يكون العيش فى دنيا الصورة هو هروب من الواقع بل هو إثراء للواقع وطاقة تعد من أرفع طاقات الحياة نفسها « ونحن لا نستطيع أن نسمى الفن (خارج الإنسانى) أو (فوق الانسانى) دون أن نغفل مظهرا من أهم مظاهره ، أعنى قوته البنائية فى تكوين عالمنا الإنسانى(٢) » .

ومن ثم يجب أن نفرق بين الواقع الموضوعى وهو ما يميز الواقعية فى الفن وبين الأشياء الموجودة بشكل مستقل عن وعينا وهو «المادة » فالواقع يضم جميع العلاقات المتبادلة والتأثيرات العديدة التى تدخل فيها قدرة الإنسان على التجربة والفهم . يقول «أرنست فيشر» : « إن الفنان الذى يرسم منظرا طبيعيا ، يستفيد بقوانين الطبيعة التى اكتشفها علمـــاء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا ، لكن ما يصوره فى الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وإنما هو المنظر الطبيعى كما يبدو من خــــلال إحساساته من خلال تجربته

---

(١) السابق : ص : ٥٥ .

(٢) فلسفة الحضارة الإنسانية : ٢٨٦ .

الخاصة ، وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع إدراك العالم الخارجي ، بل هو أيضا إنسان ينتمي إلى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ولهذه كلها دورها في تحديد الأسلوب الذي يرى به ويعاني ويصور المنظر الطبيعي[١] » .

وقد فصل (جورج ماليه) في بحث ألقاه في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن الذي عقـــد في بروكسل سنة ١٩٣٠ بين الواقعية التي تفهم من حيث معاناة حرفية للواقع ، والواقعية كما تفهم من حيث هي تصوير لمناظـــر من الحياة المنحطة[٢] » .

وإذا كانت الواقعية قد ظهرت كرد فعل للرومانسية وما تتسم به من إغراق في الذاتية (الأنا) والفرار من الواقع، فإن المذهبين — كما سبق أن أشرنا — ليسا متقابلين « بل الأصوب أن يقال إن الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية ، فالموقف لا يتغير تغييرا جوهريا ، إنما الذي يتغير هو الأسلوب ، إذ يصبح أكثر بروزا و — موضوعية — وينظر للأمور من مسافة أبعد » .

وإذا كانت الرومانسية تتصـل بالخيال المحلق ، فاننا إذا تأملنا أعمال الواقعيين نجد فيها خيالا عظيما لا يقل في قوته واتساع مداه عما هو عنـد الرومانسيين . فالعمل الفني خلق وإبداع للواقع ، ولـكن هذا الواقع تحدده نظرة الفنان الفردية والجماعية ، وهو يتسع حتى يشمل مجموع العلاقات بين الذات والموضوع ، ومن هنا قد يكون الخيال عند كبار الـكتاب أكثر واقعية من الأشياء المادية التي لها وجودها المستقل خارج دائرة الوعي الإنساني ، ومن الشخصيات العادية التي تدور في فلك الحياة اليومية .

---

(١) الاشتراكية والفن : ١٠٨ .
(٢) الأدب وفنونه : ٤٣ .

إنجنيات « شكسبير » أكثرواقعية من الفلاحين والصناع الممسوخين الذين يقدمون فى أعمال رديئة باسم الواقعية ، وما زالت شخصية (دون كيشوت) أكثر واقعية من مئات الشخصيات الركيكة التى تحفل بها الحياة وتقدم فى صورة من واقع الحياة .

وإذا كانت الرومانسية ترى الفن لا يزدهر فى عالمنا العادى التافه وإنما هو يرتبط من حيث المضمون بالعجيب المدهش والغريب النادر البعيد عن الواقعية التافهة . فان كبار الواقعيين وعظماءهم كانوا أبعد فى الفن من الرومانسيين ، فقد اتجهوا اتجاها ثوريا متطرفا ، ولكن هذا الاتجاه ساقهم إلى العمق فى الشكل الفنى ، لقد أنكروا فكرة المثاليةعن (الأشكال الخالصة) ، وركزوا على المظهر المادى للأشياء ، ومن هنا لا يرتبط الجمال عندهم بعظم المادة أو صغرها ، إذ ليس هناك موضوع إلا وهو صالح للتناول الفنى على الرغم من تفاهته فى الحياة ، بل إن أعظم انتصارات الفن هو أنه يرينا مثل هذه الأشياء التافهة المبتذلة رؤية حقيقية ويبرزها فى حجمها الفنى من خلال قوى الخيال .

« فبلزاك » قد تعمق أتفه ملامح الحياة فى (الكوميديا الإنسانية) و « فلوبير » تناول بالتحليل العميق شخصيات فى الدرجة الدنيا من المجتمع . و « زولا » يتناول بالكشف والوصف الدقيق أشياء من الحياة كدودة أو مخزن أو منجم فحم ولكنه لم يترك فى وصفه لتلك الأشياء أتفه الأشياء وأدقها وأصغرها حجما مهما كان شأنه من التفاهة .

ولعل هذا يفسر لنا اختلاط المثالية بالواقعية عند رواد المذهب الواقعى ، ومن هنا يقول « زولا » : « إن دعوته مثالية ، ترمى إلى مثال ، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانتيكيون بل عن طريق البدء بالواقع » . ويصرح « بلزاك » فى (الكوميديا الإنسانية) — بأن له — من وراء التصوير الواقعى . غاية خلقية ، هى إيقاظ روح الفرد ، والتعالى بخلق المجتمع .

وعلى هذا فنحن إذا أخذنا المثالية بمعناها التجريدى فلن يكون هناك عمل أدبى واحد يمكن أن تطلق عليه (مثالى) بهذا المفهوم ، وإذا أخذناها على اعتبار أنها لا تقف عند حـــدود الواقع . بل تنطلق منه إلى ما هو أبعد فى إدراك العلاقات البعيدة بين الأشياء والإنسان فان كل الأعمال الفنية يمكن أن تدخل دائرة هذا المفهوم « والواقعيون مثل غير الواقعيين فى هذا الأمر ، إذ أن الوقعيين يصورون الشرفى الواقع رغبة فى تغيير هذ الواقع أو الثورة عليه ، وهم يشبهون ـ من هذا الجانب ـ الرومانتيكيين الذين يهربون من الواقع فى عالم أحلامهم ضيقا بالواقع ويشبهون كذلك دعاة الفن للفن الذين يفتنون فى تصوير ما يروعهم قصدا إلى غاية تتجاوز الواقع فى صـــورة من الصور(١) » .

كـذلك إذا نظرنا إلى الواقعية على اعتبار أنها موقف ، أى الاعتراف بالواقع الموضوعى ، أى التصوير الفنى لهذا الواقع ، فسنجد أن الفن كله تقريبا واقعيا ، ومن هنا يمكن أن نصف « هوميروس » و « سوفوكليس » و « شكسبير » و « انجلو » بالواقعية .

أما إذا أخذنا المصطلح على اعتبار أنه الأسلوب الذى يستخدمه نوع محدد من الفنانين والأدباء على اعتبار أن الأسلوب هو الرجل فان العمل الفنى يتحدد بشخصية الفنان ويمتزج فيه الواقع بالخيال .

ومن هنا تتعدد وجهات النظر داخل إطار الواقعية « فمن نظـرة التعالى الأرستقراطية التى كان « فيلدنج » ينظر بها إلى البرجوازية النامية (وهو عنصر لا ينقص « بايرون » أو « ستاندال » أو « بلزاك » أيضـــا) إلى الاستنكار الـكامل لمجتمع ما بعد الثورة (ستانـدال وفلوبير) إلى الآمال والتخطيطات الاصلاحية لدى « دكنز » و « إبسن » و « تولستوى » ،

(١) النقد الأدبى الحديث : ٢٩٣ .

إننا نجد لدى هؤلاء جميعا موقفا انتقاديا إزاء المجتمع بحالته الراهنة ، لكن النظرة إليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس ، وكذلك فليس من الضرورى أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير . لكن الموقف المميز لأكثرية الواقعيين الانتقاديين هو موقف الاحتجاج الفردى الرومانسى على المجتمع الرأسمالى ، فنحن نجد هذا العنصر واضحا فى « ستاندال » و « بلزاك » ، بل وفى « دكنز » و « فلوبير » و « تولستوى » و« دستوفسكى » و« ابسن» و« ستروندبرج» و« برهارد هوبتمان » (١) .

* * *

وقد كانت الفلسفة الوضعية أو التجريبية وراء اتجاه الفن نحو الواقع ، ومجمل هذه الفلسفة التى نادى بها « أوجست كونت » (١٧٩٨ — ١٨٥٧) و « جون ستيوارت ميل » (١٨٠٦ — ١٨٧٣) ، و « تين » (١٨٢٨ — ١٨٩٣) هى «أن المعرفة المثمرة هى معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هى التى تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الانسانى لايستطيع أن يعتصم من الخطأ — فى الفلسفة وفى العلوم ـ إلا بعكوفه الدائم على التجربة ، وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الأشياء فى ذاتها لا يمكن إدراكها ، لأن الفكر لايستطيع إدراك شىء منها سوى العلاقات ، ثم القوانين التى تخضع لها العلاقات » (٢) .

وقد ظهر تأثر الفن بهذه الفلسفة فى أعمال الرسام الفرنسى « جوستاف كوربيه » (١٨١٩ — ١٨٧٧) وهو من كبار رواد المدرسة الانطباعية فى

---

(١) الاشتراكية والفن : ص : ١٦٠ .
(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٢٠ .

الرسم الذى أعلن الحرب على الفن الأكاديمى الرسمى واتجه إلى رسم فلاحين وعمال ومناظر طبيعية وفاكهة وزهور بأسلوب « طبيعى » وباتجاهه نحو محاكاة الطبيعة فى الفن ، وباتخاذه موضوعاته من واقع حياة الشعب كان له أثره العميق فى (الانطباعيين) الذين ساروا على منهجه محاولين الكشف عن واقع حياتهم وعصرهم .

وهكذا اتجه الانطباعيون إلى تأمل كل ماهو عادى، حتى ولو كان قبيحا أو مشعرها ، وأصبح القياس الفنى عندهم ليس الصحة فى المحاكاة ولكن الصدق فى التجربة ،« إن الانطباعية التى تفكك العالم وتحوله إلى ضوء وألوان، وتسجله على أنه نتيجة للادراك الحسى ، أصبحت بشكل متزايد تعبيرا عن علاقة بالغة التعقيد بالغة التداخل بين الذات والموضوع ، فالفرد الذى فرضت عليه العزلة والذى تدور أفكاره حول ذاته ، إنما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، (كفوضى لامعة) كتجربة (خاصة) وأحاسيس (شخصية) إن الانطباعية فى الرسم تقابل الوضعية فى الفلسفة ، فهذه بدورها تسمح بألا يكون العالم أكثر من تجربة (خاصة) وأحاسيس شخصية ،وليس واقعا موضوعيا موجودا بشكل مستقل عن حواس الفرد [1] .

وهكذا يحكم على العمل الفنى ـ فى هذه المدرسة ـ من وجهة نظر ذاتية بحته ، وذلك من خلال الانطباعات الخاصة والأحاسيس الذاتية ، والانفعالات والمشاعر الشخصية للناقد ، والتى يستمدها وتنعكس آثارها عليه من العمل الفنى ، ومن هنا يخلط أصحاب هـــذه المدرسة أحكامهم الفنية بأحكام خلقية ، وهـــذا طبيعى لأنهم يحكمون على العمل الفنى كأفراد

---

(١) الاشتراكية والفن . ١١٤ .

ولـكل فرد مقاييسه الخاصة به ، وهى مقاييس تبعد كل البعد عن العمل الفنى فى ذاته .

* * *

زولا :

ومن أعلام الاتجاه الوضعى (التجريبى) فى الأدب « أميـل زولا » ١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) . الذى يقوم مذهبه الطبيعى Naturalisme على أن التجربة فى الأدب كالتجربة فى العلم ، وأن الـكاتب يجب أن يسلك فى دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم فى معمله ، والطبيب فى تجاربه ، على أن تتفق تجاربه ـ فى قصة أو مسرحية ـ مع النتائج والنظريات التى انتهى إليها العلماء ، وأن تطبق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والانسانية وبذلك يكون وراء هذه الواقعية العلمية هدفا ورسالة للفن ، وهى قيادة الانسانية .

وقد استعمل « زولا » مصطلح (الطبيعية) ليميز به شـكلا خاصا من أشكال الواقعية من بين هذا العدد الهائل من الأشـكال التى يزعم أصحابها أنهم يمثلون الواقعية ، وهذا الاتجاه الخاص نحو الطبيعية بدأت ملامحه عند «فلوبير» فى روايته (مدام بوفارى) والذى قال عنه « زولا » : « لقد ساعد «فلوبير» الـكلمة الصادقة الحقة فى ميدان الأدب ، الـكلمة التى كان الجميع ينتظرونها . ومكنها من أن تشق طريقها ، إن مدام بوفارى من الوضوح والـكمال بحيث أصبحت تمثل طرازا فى الأدب ، وأصبحت نموذجا أساسيا لهذا اللون من ألوان الفن » .

وهذا اللون الذى يشـــير إليه « زولا » هو تصوير « فلوبـــير » الواقع الراكد الهامد لحياة البرجوازية الصغيرة فى الريف بدقه وفن .

ومن أقوال « فلوبير » : .. إنى أعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى ... ألم يئن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ، إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون » .

ويقول «زولا» : « إن عصرنا هو عصر العلم وينبغى للكاتب أن يطبق مكتشفات « داروين » و « كلودبرتار » : نظرية أصل الأنواع وقانون الأثر الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة ... فالكائن البشرى مخلوق حيوانى سلبي ، من نتاج الوراثة والبيئة ، ليس فى وسعه الافلات من المصير المحتوم والانسان ليس مؤثرا بقدر ماهو متأثر بالظروف القائمة بالفعل . ونتيجة لهذا هو اليأس المطلق ، وانعدام أى بصيص من الأمل ، وهذا ماعانت منه مدام بوفارى التى سعت إلى الفرار من الواقع إلى عالم الأحلام والهستيريا الرومانسية ، ولكن بيئتها ترفض إطلاق سراحها وتصمم على خنقها بقسوة وإصرار .

ولكن « زولا » يفتح بصيصا من الأمل البعيد عندما يقول : إن الدراسة التفصيلية لواقع اليوم ينبغى أن تؤدى إلى التطلع إلى ما سيكون عليه التطور فى الغد .

لقد صـــور « زرلا » فى روايته (إنى أتهم) انحلال البرجوازية وبؤس الشعب ومقاومة الطبقة العاملة لكن دون أمل فى العثور على حل ، وكأنما هو كابوس لاينتهى ، ولكن هـــذا التصوير الموضوعى للواقع الاجتماعى المفزع ، والبعد بهذا التصوير عن إبرازه فى صورة قابلة للتغيير يؤدى إلى التطلع الى الغد ، وهنا تكمن قوة المذهب الطبيعى .

ولكن ليس معنى التصوير الموضوعى هو استبعاد الرؤية الفنية الذاتية للفنان ، فالموضوع الخارجى الواحد لايكون واحدا إذا كان هناك أكثر من فنان يتناوله ، واذا قلنا بأن فنانين يرسمان منظرا طبيعيا واحدا ، كان

هذا زعما واهما خادعا ، وكان وصفنا للتجربة الجمالية ناقصا ، إذ الفنان لاينقل المنظر الطبيعى كما هو وانما يقدمه لنا ممزّجا بملامح داخلية آنية تجاه هذا المنظر ، فهو يريد أن يعبر عن جو الاشياء ، عن المراوحة بين الانوار والظلال والاشياء ، فالمنظر الطبيعى فى وقت الأصيل مختلف تماما عما هو عليه فى الهاجرة ، وهـو فى اليوم الممطر مختلف عنه فى اليوم المشمس ، فادرا كنا الجمالى يعرض تنوعا أكثر من الادراك الحسى العادى وينتمى الى نظام أكثر تعقيدا ، ومن هنا يعرف « زولا » العمل الفنى بأنه (زاوية من الطبيعة ترى حسب انحراف المزاج) وكلمة مزاج هنا ليس معناها الخاصية الفردية للفنان فحسب وإنما معناه أن التجربة الجمالية ليست هى الرؤية الموضوعية المجردة ، وإنما هى ممتزجة بذاتية الفنان التى تبدو فى الشكل واللون اللذان يعكسان المزاج الفردى للفنان .

إن مكمن الضعف فى النظريات الطبيعية هى أنها لم تستطع أن تعترف بهذه القوى الذاتية فى الادراك الجمالى التى يمكن أن نطلق عليها قوة الخيال ، وقد دفعهم إلى عدم الاعتراف بها محاولتهم هدم نظريه الروماتتيكيين عن وجود الجوهر المثالى فى الفن ، ومن هنا اضطروا إلى العودة الى التعريف القديم للفن بأنه محاكاة للطبيعة ، إلى ادراك الطابع الرمزى للفن متوهمين أنهم إن سلموا بهذا فانهم لن يستطيعوا التخلص من النظريات الرومانتطيقية الميتافيزيقة على اعتبار أن الرمز ماهو إلا مثالى استعلائى خارج عن طبيعة العمل الفنى فى ذاته .

* * *

وكان رد الفعل لاسراف الواقعية هـو ظهور الرمزية وهى « حركة صوفية فى جوهرها ، وقد عارضت ـ فى أسلوب نبيل ـ الفن العلمى لعصر كان قد فقد كثيرا من اعتقادة التقليدى فى الدين ، وأمل فى أن يجد بديلا

منه فى البحث عن الحقيقة ، وقد عارض الرمزيون هـذه الواقعية العلمية ، وكان اعتراضهم « صوفيا » من حيث إنه قام يدعو لعالم مثالى هو – فى حكمهم أكثر واقعية من عالم الحواس ، ويدعى « مالارميه » وأتباعه رمزيين بحق لأنهم حاولوا أن ينقلوا تجربةعلوية فى لغة الأشياء المرئية ، ومن ثم فإن كل كلمة تـكون رمزا ، وتستخدم لا فى غرضها المادى ، بل لما تثيره من علاقات تتصل بحقيقة فوق الحواس .

فالرمزية تؤمن بعالم من الجمال المثالى ، وتعتقد أن هذا العالم يتحقق فى الفن ، والأشواق التى يجدها العابد خلال الصلاة والتأمل ، تتحقق للشاعر الرمزى خلال عمله ، وقد يكون فهم الرموز صعبا على الآخرين . ولـكنها حين تتكشف لهم تنقل بهجة علوية لا تتحقق بأى أسلوب آخر .

هكـــذا خالف الرمزيون الرومنتيكيين من حيث تحاشيهم الموضوعات الشعبية والسياسية ، وكذلك كانوا أعداء لوجهـــة النظر الواقعية أو العلمية لأنها – بطبيعتها – تنـكر ، أو تحطـــم العالم المثالى الذى هو مركز لألوان نشاطهم[(١)] » .

ومن هنا كانت نظرة التعالى من الرمزيون على مجتمعهم إذ يجب على الفنان أن يكون أمينا للفن ، للمثل الأعلى من الجمال، إنه مطالب بتصوير حقيقة الجمال لا بتصوير حقيقة ذاته ونفسه ، إن على الفنان أن يبتعـد عن تصوير واقع الناس من حوله وأن يستغرق فى إحساسه بالجمال أن يتفانى فى هذا الإحساس وأن ينفصل عن المجتمع ليفرغ لهذا العالم المثالى الذى رفعه الفن إليه ، إن إحساسات الفنان لا يمكن أن تقوى على التعبير عنها صورة واحدة أو شكل واحد أو أداة واحدة ، ومن هنا كانت الموسيقى أقدر أدوات الفن على التعبير

(١) الأدب وفنونه : ص : ٥٥

الغامض لأن نغمها لا يؤدى معنى معروفا وتكاد دائرة إيحاءاته تتسع إلى أوسع ما يمكن أن تصل إليه أداة الفن ، لذلك كثيرا ما يشبه كل شيء بأنغام الموسيقى وبإحساسات أخرى غير ما تراه العين أو يمكن أن تحسه ، ومن هنا تتلاقى الحواس وتتحد فى الاتصال بعالم الجمال المثالى وراء المحسوسات .

« إن الفنان الرمزى أمام عقبتين لا يمكن أن يتخطاهما ، ولقد حاول ونجح فى كثير ولكنه فشل فى كثير أيضا ، نجح فى إشعار الناس بجلال شعور الفنان وتمرده وغموضه وجمال عجزه وسحر هذا القصور الإنسانى ولكنه لم يستطع أن يجعل اللغة تتخلص من قيودها ، إن الفنان ـ فنان اللفظ ـ لا يمكن مهما تفنن أن يجرد اللفظ من قيد الدلالة على معنى ، ومهما يكن هذا المعنى غامضا غير محدود فهو فى نظر الفنان الرمزى له صفة المحدودية بدرجة تثيره فأعلن إفلاسه من أن يجرد اللفظ من قيد المعنى تجريدا كاملا ليكون كالنغم الموسيقى ، كما أعلن إفلاسه من أن ينقل الفن اللفظى إلى فن النغم ، إن الموسيقى فن جليل ولكن الشعر لا يمكن أن يكون من أجل هذا موسيقى ، إنه فن قريب ولكنه مختلف له آفاقه هو ، كذلك أعلن الرمزيون إفلاسهم أمام الحقيقة التى عجلت الحوادث بإبرازها أمامهم ، إن الفنان إذا انعزل عن المجتمع وغرق فى أحاسيسه السامية محاولا أن يعبر عنها يكسب بالعزلة ولكنه فى الوقت نفسه يفقد أداة معينة له على هذه المحاولة وهى الاتصال بمن حوله ، يكسب منهم حيوية وخبرة وإحساسات جديدة كلها تستطيع أن تعين كما تعين الوحدة والعزلة على تفهم كنه هذا الإحساس أو على الوصول إلى أغواره العميقة[١] » .

* * *

---

(١) مدارس النقد الأدبى : د . سهير القلماوى مع آخرين . ص : ٣١ ، ط الدار القومية للطباعة والنشر .

لم تـكن الدعوة إلى إقحام (عام الجمال) فى دائرة الفلسفة التجريبية وليدة القرن التاسع عشر كما هو شائع بل لم تـكن وليدة العصر الحديث وإنما ترجع فى جذورها الأولى إلى « أرسطو » وعلى وجه خاص فى نظـرته العامة إلى الحياة العضوية فى إطار من فلسفته فقد كان يؤمن بأننا من أجل أن نفهم الخطة العامة للطبيعة وأصول الحياة ، فيجب أن نفسر الصور الدنيا منها على ضوء الصور العليا ، وفى تعريفه للنفس الذى بناه على إحدى نظرياته المعروفة فى الطبيعة ، ونعنى بها نظريته الخاصة بالتفرقة بين المادة والصورة يقول : « إنها الـكمال الأول لجسم طبيعى توجـــد فيه الحيـاة بالقوة(١) » . أى أنه يريد الحياة العضوية من خلال الحياة الإنسانية ويفسرها كذلك ، فالحياة عند « أرسطو » ليست خارجة عن الجسم كما يقول « أفلاطون » وإنما الحياة صفة ذاتية فى البدن توجد فيه على هيئة استعداد كامن ، فليست النفس هى التى تخلع الحياة على الجسد ، ولـكنها لا تفعل سوى أن تخرج هـــذه الحياة من القوة إلى الفعل ومن هنا كان الطابع الغائى فى حياة الإنسان منعكس على كل دنيا الظواهر الطبيعية .

ومن هنا يبدو الفرق بين فـكرة « أرسطو » عن التطور وبين الفلسفة التجريبية فى نظريته الحديثة . فهو يبنى تفسيره على أساس من الصورة بينما المحدثون يحاولون إيجاد تفسير مادى ، وهو فهم الطبيعة العضوية على أساس من العالم المادية وحدها ، وليس على أساس من الصور الدنيا والعليا كما يقول « أرسطو » .

كما يمكننا أن نلمح بوضوح حدا فاصلا بين مفهوم الجمال عند الإغريق ومفهومه عند المحدثين من حيث الغائية ، فالاغريق قد ربطوا بين الجمال والأخلاق ، وفلاسفة الجمال المحدثين يبعدون كل غاية خلقية من دائرة (الإستطيقا) .

وقد تطورت بحـــوث الجمال ومشكلاته بتطور الفـكر الإنسانى إزاء مشكلات الإنسان ، فهيمنت الميتافيزيقا ، فاللاهوت ، ثم الرياضيات ، فالبيولوجيا

---

(٢) فى النفس والعقـل لفلاسفة الإغـريق والإسلام : د محـمود قاسم : ص : ٦٨ ط : ١٩٥٤ .

وفى كل مرحلة من مراحل التطور فى قيادة الفكر الإنسانى وهديه فى مشكلة الإنسان كانت الهيمنة لإحدى هذه الاتجاهات .

وفى القرن الثامن عشر كانت الرياضيات مسيطرة على الفكر الإنسانى وبلغت فى تطورها وهيمنتها على ميدان العلم ماجعل علماء هذا القرن يعتقدون أن الرياضيات بلغت الدرجة العليا من الكمال وبلغت حدا من الكمال يكاد من المستحيل تجاوزه ومن ثم ستبقى واقفة عند هذا الحد فى تطور الفكر الإنسانى .

يقول « ديدرو » فى مجموعة مقالاته التى نشرها سنة ١٧٥٤ وهو واحد من أعظم الممثلين لفلسفة القرن الثامن عشر التجريبية : « أكاد أجرؤ على القول بأنه قبل أن يمر مائة عام لن يكون فى مقدورنا أن نعد ثلاثة من علماء الهندسة فى أوربه ، وأن هذا العالم سيقف حيث تركه « بروينى » و « إيلير » و « ليجو مارنى » و « لامبرت » وتلامذتهم (أعلام القرن الثامن عشر فى الرياضيات) هؤلاء قد استطاعوا أن يضعوا أعمدة هرقل ، إلا أنه لا شىء بعد ذلك » والواقع أن التطور العلمى قد خيب نظرة « ديدرو » .

على أن « ديدرو » نفسه وهو يمثل مثل الفلسفة التجريبية بدأ يتشكك فى هذه الصحة المطلقة لهذه المثل ، فكان يتوقع نشوء شكل جديد من أشكال العلم ، نشوء علم ذى صبغة محسوسة أكثر من ذى قبل ، مؤسس على ملاحظة الحقائق أكثر من أن يكون مؤسسا على افتراض المبادىء العامة ، وكان « ديدرو » يرى أننا غالينا كثيرا فى تقدير مناهجنا المنطقية والعقلية ، فنحن نعرف كيف نقارن الحقائق وننظمها ونصنفها ، ولكننا لم نهىء تلك المناهج التى تمكننا من أن نستكشف حقائق جديدة ، ولا يزال يستولى علينا الوهم بأن الإنسان الذى لا يعرف كيف يحسب ثروته ليس أحسن وضعا من الإنسان الذى لا يملك ثروة أبدا ، ولكن تغلبنا على هذا الهوى سيتم فى وقت قريب ، عندئذ نكون قد بلغنا نقطة جديدة سابقة فى تاريخ العلم الطبيعى .

فخنر :

على أن نظرة « ديدرو » فى القرن الثامن عشر كانت فيها جوانب صادقة فقد بلغ الفكر الرياضى فى الذروة من سلم البناء الفكرى للانسان فى مجال العلم، وقد امتد الاتجاه الفكرى حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر فوجدنا « ج . ث . فخنر »- Fechner -الذى يمثل السيكلوجيين الذين كانوا يأملون فى إيجاد سيكلوجية رياضية ، بتحويل العمل الفنى — بمعنى من المعانى — إلى مشكلة حسابية تحل على أساس من قاعدة النسبية الثلاثية . وبذلك (تضم) الاستطيقا إلى دائرة العلوم الوضعية .

والتجربة التى قام بها « فخنر » فى هذا الميدان هو أنه طلب من مائة شخص أن يحددوا ما يختارون من بين مجموعة من المثلثات قائمة الذوايا ، ومرسومة على لوحة ، وصحيح أن المربع والمعين والأشكال الهندسية بعامة عند المشتغل بالهندسة غيرها عند المشتغل بالإستطيقا ؛ فقد لوحظ أن الشكل الهندسى الواحد يحدث فى المتفرج تأثيرات مختلفة بحسب الصورة التى يكون عليها ، فاذا كان مرتكزا على أحد أضلاعه كان غيره عندما يرتكز على إحدى زواياه ، وبهذا يكون عمل (الإستطيقا) الكشف عن الأسباب والتفسيرات التى تجعلنا نختار وضعا خاصا من أوضاع الشكل الهندسى ونفضله على الأوضاع الأخرى، فى حين أن الشكل نفسه لم يتغير فى ذاته شىء ، وبعبارة موجزة أصبحت الإستطيقا — كما انتهى إلى ذلك « سوريو » فى كتابه (مستقبل الاستطيقا) هى علم الأشكال » [1] .

وهكذا قدم « فخنر » . . مناهجه التجريبية الإحصائية المعروفة « السيكوفيزيقية » لقياس الشدة الذاتية والنوعية لاحساساتنا عن طريق

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص : ٢٢ .

قياس مثيراتها لأن هذه المثيرات موضوعية مركبه ، هي وحدها ، ولذلك يمكن قياسها .

وقد بحث « فخنر » أيضا فى قياس شدة اللذة الإستطيقية الباطنية الشخصية عن طريق تجارب منظمة تنظمها منهجيا على أساس أشياء تحدث هذه اللذه ، وتكون لهذه الأشياء صفات ومميزات إستطيقية يمكن قياسها ماديا . وقد سمى هذا المنهج (الإستطيقا السفلية) أو (الإستطيقا التجريبية) وذلك كرد فعل مضاد للإستطيقا العلوية القديمة التى كانت ميتافيزيقية أو قياسية قبلية والتى كانت نوعا من (الميتا استطيقا) .

والواقع أن « فخنر » وأتباعه لم يتمكنوا حتى الأن من أن يستخدموا فى اختياراتهم سوى بعض الأشكال البسيطة مثل المستطيلات والبيضاويات والمثلثات والصلبان ومستقيمات مقسمة أو موضوع يقربها نقطة مثل حرف (ا)ومجموعات مركبة فيها نقط كثيرة أو قليلة العدد ومسطوح كبيرة أو صغيرة فيها ألوان فاقعة أو باهتة متوازنة بعضها مع البعض وتؤدى إلى خلق أو تعكير إحساس الفرد بالتوازن عند إيحائها بعلاقات معينة بين الكميات وبعادلات خاصة بين الكيفيات »[1] .

ومن هنا أخرج بعض العلماء تجربه « فخنر » من دائر (الإستطيقا) وأدخلوها فى ميدان الإحصاء .

* * *

دارون :

على أن فكرة فخنر قد تلاشت بظهور نظرية (دارون) عن أصل

(١) مبادىء علم الجمال « الاستطيقا» : شارل لالو : ترجمة : مصطفى ماهر ص : ٢٨ ط : ١٩٥٨ .

الأنواع ، واتجه البحث الجمالى من الرياضة إلى (الأنثروبولوجى)، وأصبحت فلسفة الإنسان تبتعد عن البحث عن الجوهر وتتجه إلى الشواهد التجريبية التى وضعتها نظرية التطور .

ومن هنا كان معالجة الشعور الجمالى على ضوء من الطبيعة البيولوجية للكائنات الحية – وليس الانسان فحسب – إذ أن الشعور الجمالى طبقا لهذه النظرية متوافر فى الحيوانات العليا والدنيا على حد سواء .

ويرى « دارون » أن هناك ألوانا وأصواتا بعينها تهب اللذة للبشر وللحيوانات الدنيا على سواء ، فالحر شفيات تفطن للجمال وتتذوقه ، وأناث الطيور تبتهج بالألوان الزاهية وبالجمال وحسن الصوت لدى ذكورها ، وهكذا .

وعن نشأة موضوعات الجمال فى الطبيعة يرى « دارون » أن الجمال فى الطبيعة لم يخلق منذ أقدم العصور لاشباع مشاعر الإنسان الجمالية ، وإن كثيرا من الموضوعات الجميلة ظهرت قبل الانسان بوقت جد طويل ، وفى استقلال عنه .

ويرى « دارون » أن الطبيعة ربما كانت تحوى من الأشياء الجميلة قبل ظهور الإنسان قدر ماحوته بعد ظهوره ، فالطبيعة لا تخلق الزهور لكى تهب الإنسان منظرا يمتع به بصره ، وإنما لكى تجتذب الحشرات التى تعين الزهور على التكاثر . وبتعبير آخر : لقد ظهرت الزهور على الأرض قبل أن تظهر العين الانسانية بوقت طويل ، والطبيعة لا تخلق الأصناف الجميلة والطحالب والتوت البرى من أجل الانسان ، فهى شأنها شأن كل حى ، لا يعنيها فى المقام الأول إلا تكاثرها الذاتى .

وآراء « دارون » هنا هى تأكيد لموضوعية الجمال فى الطبيعة ورفض صريح للمثالية الموضوعية ، والمثالية الذاتية اللتين تذهبان إلى أن الجمال

لا وجود له فى الطبيعة . وأن مجال الجميل إما أن يكون فكرة مطلقة أو أن يكون الذاتية الخالصة .

وواضح أن التقدم العلمى قد أثبت زيف رأى « دارون » القائل بوجود الشعور الجمالى لدى الحيوانات العليا والدنيا على السواء وبأن الحرشفيات تفطن للجمال ، وبأن إناث الطيور تعجب بجمال الطائر الذكر وبألوانه الزاهية . . الخ وأن تلك الآراء تغفل قوانين أخرى تعمل جنبا إلى جنب مع القوانين الطبيعية كالقوانين الاجتماعية والنفسية الخاصة بالإنسان .

ويحاول « دارون » أن يؤكد نظرته فى موضوعية الجمال فى الطبيعة فيقول : « إذا اتخذنا مما يعجب به أغلب البدائيين من حلى بشعة وموسيقى ليست دونها بشاعة معيارا للحكم عليهم لاستطعنا أن نقول إن ملكاتهم الجمالية لم تبلغ الرقى الذى بلغته لدى بعض الحيوانات كالطيور مثلا » .

وهذا الرأى لا يستقيم أبدا مع مبادىء المنهج العلمى التاريخى بل إنه لا يستقيم مع نظرية التطور التى قدمها « دارون » نفسه .

ولاشك أن إحساسات الإنسان البدائى لابد أن تكون أكثر تطورا بما لا يقاس من إحساسات الحيوانات العليا ، ناهيك بالحيوانات الدنيا . وإذا كان « دارون » ومن ذهب مذهبه من علماء ما قبل التاريخ يجمعون على القول بأن موسيقى إنسان العصر الحجرى موسيقى تثير النفور بل موسيقى بشعة . فهذا لا يعنى أن إحساسات البدائيين الجمالية أقل تطورا من الحيوانات الدنيا ، وإنما يعنى فحسب أن هذه الإحساسات لم تقطع شوطا بعيدا فى التطور لدى البدائيين فى حين تفتقر الحيوانات إليها كل الافتقار .

ولو أن أسلاف الإنسان الأول لم يتعلموا تشكيل الأدوات ولم يرتقوا على هذا النحو بتقنيات عملهم ، لما أتيح للحياة على الأرض أن تفلت قط من

قبضة القوانين البيولوجية ، ولما أتيح قط لذلك الحيوان الذى ظهر وتطور كانسان – على ماذهب إليه دارون – أن يصطبغ بالصبغة الإنسانية .

ويبدو أن «دارون» نفسه لم يعتبر تفسيره لطبيعة الاحساس الجمالى تفسيرا مقنعا ، ذلك أنه يعترف فى كتابه (أصل الأنواع) : « بأن الكيفية التى نشأ بها فى البداية الإحساس الجمالى في أبسط صوره ، أى تلقى نوع من المتعة من ألوان وأشكال وأصوات معينة ، فى عقل الانسان والحيوانات الدنيا ، هي مسألة بالغة الغموض . وستصادفنا نفس الصعوبة إذا تساءلنا كيف أن طعوما وروائح معينة تهب المتعة بينما يثير بعضها الآخر النفور ، ويبدو أن العادة نهضت بدورها إلى حد ما فى كل هذه الحالات .

ولكن لابد أن هناك سببا أساسيا يرجع إلى تكوين الجهاز العصبى لكل نوع ، وهكذا يرى « دارون » أن أصل الإحساس الجمالى موضوع شديد الغموض[١] » .

وقد عجز « دارون » عن إزالة هذا الغموض كما عجز عن تفسير فكرة الجمال على ضوء اتجاهه البيولوجى ، ورفض النظر إليها كفكرة نظرية ثابتة لايعتورها تغيير .

إن نظرية التطور لم تستطع أن تنفى أن الإنسان فيه من العناصر التكوينية الرئيسة مالايوجد مثيل له فى عالم الحيوان ، هذه حقيقة ثابتة لم تستطع نظرية التطور بأى حال من الأحوال الوقوف فى طريقها أو النيل منها ، وحتى فى ميدان الظواهر الطبيعية العضوية عرفنا أن نظرية التطور لا تنفى نوعا من الخلق الأصيل ، ولابد من الإقرار بحقيقة التغير المفاجىء

(١) انظر : مشكلات علم الجمال الحديث : إيفان ستانخوف وآخرون ص : ٩٦ ط : دار الثقافة الجديدة القاهرة: ١٩٧٩

والتطور الطافر ، ولم تعد البيولوجيا الحديثة تتحدث عن التطور كما كان يتحدث عنه المذهب الداروينى فى أوائل عهده ، ولاهى تفسر علل التطـــور بالطريقة نفسها .

على أننا يجب نشـــير هنا إلى أن حقائق التطور التجريبيه لها دورها الهام فى تاريخ الفــكر الإنسانى بصفة عامة ، إلا أن الأهم من هذا التجريب وبخاصة فى مجال الفــكر الجمالى هو التفسير النظرى لتلك الحقائق التجريبية ، ومن المدهش حقا أن هذه الحقائق التجريبية لم تــكن أبدا هى التى تتحكم فى هذا التفسير النظرى وإنما الذى تتحكم فيه هى مبادىء أســـاسية ذات صبغة (ميتافيزيقية) . وهــذا التفسير التى يستند إلى أساس (ميتافيزيقى) كانت نزعته ذات قوة كامنة دافعة فى التفــكير للتطورى ، وإن لم تأخذ حقها من الاعتراف بها .

ومن هنا كان إخضاع الظاهرة الجمالية إلى المنطق التجريبى له رد فعل ذهب به إلى الطرف المقابل ، وأصبحت فــكرة التجريبيين فى الفن غير مقبولة لأننا لا يمـكن أن نفهم العمل الجمالى (الفنى) باخضاعه لقواعـــد منطقية تجريبية ، ومن الأقوال التى شاعت أن كتابا فى (البويطيقا) لا يستطيع أن يعلمنا كيف نـكتب قصيدة جيدة لأن الفن ينشأ من مصادر أخرى أبعد وأعمق ، وقالوا : إذا شئنا أن نستـكشف هـذه المصادر فعلينا أن ننسى مقاييسنا العامة الدارجة وأن نغوص فى خفايا حياتنا اللاواعية ، ما الفنان إلا نوع من الماشى فى نومه وعليه أن يستمر فى مشيه دون تدخل أو تحـكم من أية فعالية واعيـة ، فاذا أيقظته فقد حطمت قـــوته ، يقول « فردريك شليجل » : « بداية كل شعر أن يلغى قوانين العقل المتقدمة وأساليبه ، وأن يغوص بنا مرة أخرى فى فوضى الأوهام الفتانة ، فى الفوضى الأصلية للطبيعة الإنسانية » .

برجسون :

ومن هنا يمكننا أن نفسر الأفكار (الميتافيزيقية) المعاصرة ، كنظرية « برجسون » فى الجمال التى أراد بها أن تكون آخر برهان شامل على مبادئه الميتافيزيقية العامة .

* * *

وكانت النزعة الحسية عند « هنرى برجون ـ ١٨٥٩ ـ ١٩٤١ م » هى التى دفعته إلى أن يعد الفن بمثابة (عين ميتافيزيقية) فاحصة ، وكأنما هو إدراك مباشر يمكن صاحبه من النفاذ إلى باطن الحياة ، وسبر أغوار الواقع ، وإزاحة النقاب عن الحقيقة التى تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية ، فالفن دليل على إمكان الامتداد بملكات الادراك الحسى الى أبعد مدى ، من أجل رؤيته ما نحن فى العادة عاجزون عن رؤية وإذا كان الفنان رجلا غافلا أو قليل الانتباه (Distrait) فان انتباهه موجه إلى ما نحن فى العادة غافلون عنه .

وإذا كانت الحياة قد أرادت للانسان أن تكون ملكة الإدراك الحسى عنده وثيقة الصلة بملكة العمل والنقد فى ، فانها ـ لحسن الحظ ـ قد خلقت من الفنان نفسا لا تتعلق بالفعل فى أى أدراك حسى من إدراكاتها ، وفى هذا يقول « برجسون » : « لقد عملت المصادفات المصيدة على ظهور أناس تبدو حواسهم وشعورهم أقل التحاما بالحياة ، وكأن الطبيعة قد نسيت أن تربط ملكة الإدراك الحسى عندهم بملكة الفعل أو التصرف . وهؤلاء حينما ينظرون الى شىء ، فانهم لا يرونه لأنفسهم ، بل لنفسه هو ، وهم لا يدركون لمجرد العمل أو التصرف بل يدركون الإدراك ذاته . أعنى لغير

ما غاية ، اللهم إلا المتعة وحدها ، وهم يولدون منفصلين — فى جانب من جوانبهم — سواء أكان هذا الجانب هو إحدى الحواس أم هو الشعور نفسه — عن الواقع أو الحقيقة الخارجية وبالتالى فانهم يولدون مصورين أو مثالين أو موسيقيين أو شعراء » .

ويربط « برجسون » النشاط الفنى بحالة الانفصال عن الحياة من أجل الاستغراق فى حدس جمالى هو أشبه ما يكون بالمشاهدة الصوفية ، فالحدس هو جوهر الخبرة الفنية ، لأنه يحيل الإدراك الجمالى إلى رؤية Vistoh لا تكاد تتميز عن الموضوع المرئى ، أو معرفة عيانية هي أشبه ما تكون بالاحتكاك أو الملامسة (Cohtact) .

ذلك أن الإنسان توجد لديه إلى جانب (ملكة الإدراك الحسى) ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم (الملكة الجمالية) ولكل ملكة إدراكها الخاص، فالى جانب الإدراك الحسى الخارجى يوجد حدس جمالى باطنى يستطيع الفنان من طريقه النفاذ إلى الفردى . وكما أن مهمة الفيلسوف هي الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعها ، فان مهمة الفنان أيضا هى إبراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى . فالعمل الفنى الأصيل فى نظر « برجسون » إنما هو ذلك العمل الفريد ، الجديد ، الخصب ، الفذ . الذى لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا ، والفنان العظيم إنما هو ذلك الذى يصدر فى عمله عن انفعال جديد أصيل بحيث يولد فى أنفسنا أحاسيس جديدة أو عواطف لم يكن لنا بها عهد ، أو انفعالات لم تكن لنا فى الحسبان ، و « الانفعال » الذى يتحدث عنه « برجسون » هنا ليس من قبيل التأثر الوجدانى الصرف الذى لا يكاد يتجاوز السطح ، بل هو ضرب من الانقلاب النفسى الذى ينفذ إلى أعماق النفس فيزلزل أركانها . ومثل هذا الانفعال لا يقف عند حدود التأثير النفسى ، بل هو سرعان مايرقى إلى مستوى التفكير ، لكى يثير فى النفس بعض الأفكار الجديدة ، وكأنما

هو ينبوع ثر تنبثق من أعماقه تيارات فكرية لم يكن فى وسع أحد أن يهتدى إليها من قبل ، أو أن يتنبأ بها مقدما . ولهذا يقول أن الإبداع إنما هو أولا وقبل كل شىء انفعال ، ولكن الانفعال هنا لا ينفى التفكير ، ولا يعنى عدم جدوى التأمل ، وإنما هو يعنى اندلاع نار الوجدان — على حين فجأة — فى وقود الفكر بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شىء كان يظنه غير قابل للتعبير ، وهنا تنصهر الأفكار ، ويتحقق ضرب من الاندماج بين الفنان وموضوعه ، فنشأ من ذلك ما يسميه « برجسون » باسم « العيان » أو « الحدس » وبهذا يتحقق التوحيد بين « الإبداع » و « الحدس ».

وليس العمل الفنى مجرد ثمرة سريعة لفعل الحدس، بل هو عند « برجسون » يقدم لنا الفنان بصورة الرجل المبدع الذى يبذل جهدا عقليا شاقا فى سبيل تحويل الفكرة العامة المهوشة إلى (صورة) أو وحدة متناسقة متمايزة .

ويمكننا أن نلخص نظرية « برجسون » فى الفن بالقول بأنها « نظرية فلسفية تقوم على (واقعية ميتافيزيقية) وتستند إلى عيان حدسى يرى فى الواقع نفسه (ديناميكية) حية أصيلة متجددة على الدوام .

وحين يقول « برجسون » عن العالم « إنه عمل فنى أغنى وأخصب من أى عمل فنى آخر لأنه لا وجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أى فنان مهما كان من عظمته » فإنه يعنى بذلك أن للواقع سمات العبقرية (بما يميزها من أصالة وجدة وقدرة إبداعية) ، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع ، ولكن الفن ليس مجرد إدراك حسى للواقع ، بل هو يرمى أولا وبالذات إلى معرفة أعمق بالواقع ، وليست المشكلة الجمالية سوى مجرد تساؤل عن السبيل إلى بلوغ هذا الضرب الأسمى من المعرفة . والظاهر أن

العيان الجمالي - عند « برجسون » إنما يعني الشعور بتوافق جديد مع الأشياء ، والاحساس بضرب من الوئام بين الفكر والوجود ، بشرط أن نعرف كيف نتجاوز مستوى الفعل ، أو كيف نتجرد من مطالب الحياة العملية . وحين تعود النفس إلى حالتها الأولى من (النزاهة) و (السخاء) فهنا لك يكون في وسع الإنسان أن يكشف عما في الأشياء من جوانب تخفى في العادة على الغريزة وحدها ، وتظل محجوبة عن اهتمامات الطبيعة الحسية ، ومثل هذا (النقاء) في الإدراك الحسي لابد من أن يؤدي إلى الانشقاق على مواصفات الحياة النفعية ، بحيث يكون في وسع النفس المتحررة من ضرورات الفعل أن تبلغ مستوى (اللامادية) في الحياة ، وهو ما اصطلحنا في العادة على تسميته باسم (المثالية) .

وهكذا نرى أن التأمل الجمالي ، عند « برجسون » لايقودنا إلى شيء آخر سوى الوجود نفسه ، وإن كان من شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء في صميم عموميتها ، فندرك بذلك ماهيتها[١] .

* * *

يرى « برجسون » أنه لاشيء كالعمل الفني يوضح الثنائية الأساسية المكونة من حدس وعقل كما يوضح التناقض بين حديها ، أما مانسميه حقيقة عقلية أو علمية فذلك شيء سطحي عرفي . ولا معاذ لنا من هذا العالم الضحل العرفي إلا الفن ، فإنه يعود بنا إلى منابع الحقيقة نفسها ، فإن كانت الحقيقة « تطورا خالقا » فيجب علينا أن نبحث عن شواهد القوة الخالقة الحيائية وعن تمثلها نفسه في القوة الخالقة الفنية ، وهذه الفكرة تبدو لأول نظرة فلسفة جمال دينامية أو فعّالية .

ولكن الحدس عند « برجسون » ليس مبدأ موجبا فعالا ، وإنما هو

(١) انظر : فلسفة الفن في الفكر المعاصر : ص : ١٦ ومابعدها .

نحو من التلقى لا التلقائية ، وهـو يصف الحدس الجمالى بأنه قابلية سالبة لاصورة موجبة .

يقول « برجسون » : « غاية الفن أن ينيم فينا القوى النشيطة أو قوى المقاومة فى شخصيتنا ، وهكذا يبلغ بنا حالة من الاستجابة الكاملة تتحقق فيها الفكرة الموحى بها إلينا ونتعاطف مع الشعور المعبر عنه ثمة . وسنجد فى عملية الفن صورة مرهفة ـ وإلى حد ما مصبوغة بالروحانية ـ من العمليات التى نستعملها فى العادة لنحقق حالة من حالات التنويم المغناطيسى ، إلا أنها على نحو أضعف . . . إن الشعور بالجميل ليس شعورا معينا . . . وكل شعور تجربة ينتحل طابعا جماليا على شرط أن يكون مما أوحى إلينا به لا مما نشأ عن علة ... ولذلك فإن فى تطور الشعور الجمالى مراحل متميزة مثلما هى الحال فى التنويم[1] » .

ويمكننا الاعتراض على رأى « برجسون » فى الحدس الجمالى بأن التجربة الجمالية تختلف عن التنويم وليست منه ، إذ أن التنويم يمكن أن يوحى إلى الإنسان بواسطته بالقيام بأعمال معينة ويمكن أن يرغم على القيام بهذه الأعمال دون إرادة ، بل يمكن بواسطة التنويم فرض عاطفة ما على الإنسان ، على حين أن الجمال لا يفرض على عقولنا بهذه الطريقة ، وإحساسنا الجمالى لا يتم الا بالمشاركة الايجابية والدخول فى نطاق فعالية الفنان الخالقة ، وإذا استطاع الفنان أن يخدرنا وينيم القوى اليقظة فى شخصيتنا ـ كالمنوم ـ فقد شل فينا إحساسنا بالجمال ، وبذلك لا يمكننا إدراك الجمال ، لأن إدراك الجمال كما يعتمد على نوع معين من الاحساس فهو يعتمد أساسا على التأمل والحكم واليقظة .

---

(١) مقال فى الخواطر الآنية عن الضمير : برجسون : ص : ١٤ : ط مكميلان لندن : ١٩١٢

وهذا الاعتراض الذى يوجه لميتافيزيقيات « برجسون » قائم أيضا بالنسبة لنظرية « نيتشه » السيكلوجية القائمة على أساس أن الفن العظيم فى كل عصر ينشأ عن تداخل قوتين متعارضتين : من دافـع مسرف النشوة ومن حال حلمية ، هما حالتان : حال من الرؤيا وحال من الغيبوبه النشوى ، وكلتا الحالتين تطلق كل نوع من القوى الفنية المعتقلة فى داخلنا ، وكل واحدة منهما تختص باطلاق نوع من القوى ، أما الحلم فيقدم لنا قـوة الرؤيا والربط والشعر ، وتقدم لنا الغيبوبة النشوى قوى المواقف العظيمة والعواطف والأغنية والرقص .

وفى هذه النظرية المتعلقة بالأصل السيكولوجى للفن اختفى مظهر من أهم مظاهر الفن لأن الإلهام الفنى ليس غيبوبة نشوان ، والخيال الفنى ليس حلما أو هلاسا ، وكل عمل فنى عظيم يتميز بوحدة بنائية عميقة ،ولا نستطيع أن نعلل لهذه الوحدة بأن نردها الى حالتين مختلفتين مبعثرتين مضطربتين كحال الحلم وحال الغيبوبة ، أى لا نستطيع أن نصنع كلا بنائيا متـكاملا من عناصر لم تتبلور أشـكالها[١] .

* * *

الجمال فى الفـكر المـاركسى :

ويتجه الفـكر الفلسفى الواقعى اتجاها ماديا يتمثل فى التفسير الماركسى لمعنى الجمال ، والاتجاه به انطلاقا من « الغريزة الاقتصادية » التى قال بها « ماركس » والتى اتخذها نقطة بدء لتفسير ظواهر الـكون والحياة الانسانية .

---

(١) ما سبق : ص ٢٨٠ .

وإذا كانت الميزة الواضحة للنظريات الموضوعية فى دراسة الجمال التى تنفرد بها عن جميع النظريات (الميتافيزيقية) هى أنها غير مضطرة إلى أن تقدم لنـا نظرية عامة فى الجمال وإنما كل ما يعنيها هو حقيقة الجمال وتحليل هذه الحقيقة بتحديد مجموعة من الظواهر التى تنتمى إليها التجربة الجمالية ، ولهذا نحن لا نجد عنـــد « ماركس » و « إنجلز » فطبى المادية الماركسية أى صياغة لنظرية عامة فى الجمال ، وإنما مجموعة من الآراء تنتهى بنا إن أن نتساءل ، هل هناك حقا علم جمال ماركسى ؟

الماركسيون أغلبهم يقول بوجود هذا العلم ويحدد موضوعه ، على أساس من أن الجدلية المعقدة فى علاقات العمل الإبداعى بالواقع وبالحياة هى الموضوع الأساس لعلم الجمال الماركسى (١) وهو بالدرجة الأولى علم لفن جديد هو « الفن الاشتراكى » وفى مقابل هذا تكون الثقافة البرجوازية قد ثبت عجزها عن إنتاج (علم الجمال) لأن كل منتجاتها الاجتماعية غير جميلة (٢) .

وقبل أن نتبين حقيقة هـذا الرأى ، ينبغى أن نشير إلى أن التفسير الماركسى للجمال يعود فى أصوله إلى (الواقعية المادية) التى لها جذورها قبل « ماركس » و « إنجلز » .

« فماركس » ينطلق فى جمالياته من « هيجل » ، وهو يعترف بذلك حين يذكر أنه كان ينتوى إذا ما عرض لهذه المشكلة فى دراسة منهجية أن ينطلق من جمالية « هيجل » على أن يطبق عليها نفس الأسلوب النقدى الذى انتهجه مع الفلسفة الهيجلية بصورة عامة (٣) .

---

(١) ـ انظر : واقعية بلاضفاف : جارودى (روجيه) ترجمة : حليم طوسون : دار الكتاب العربى القاهرة .

(٢) ـ انظر : الجمال فى تفسيره الماركسى : ترجمة : يوسف الحلاق : دمشق ١٩٦٨ .

(٣) ماركسية القرن العشرين ـ جارودى(روجيه) ترجمة: نزيه الحكيم بيروت ١٩٦٧

أى أن « ماركس » يأخذ من نظرية « هيجل » ما يتفق مع اتجاهه الثورى الواقعى ويطرح ما يتصل بالمثالية الميتافيزيقية عنده .

« وإنجلز » يشير إلى كتاب « هيجل » (علم الجمال) ويوصى بقراءته لأنه يثير العجب المصحوب بالراحة [(١)] .

كما نجد كثيرا من آراء الواقعيين الاشتراكيين فى فلسفة الفن « قدسبقهم بها « زولا » فى دعوته ، وإن كان تطبيقه لها مخالفا بعض المخالفة لدعوتهم ، وقد كانت هذه الفلسفة أوضح ما تكون فى آراء من قاموا بالدعوة لها أول الأمر ، وسرعان ما شابتها الشوائب فى التطبيق حين صارت عقيدة تقريرية ، ففقدت مرونتها ، وأصبحت أقرب إلى الجمود »[(٢)] .

والماركسيون فى إطار من تفسيرهم لمفهوم الجمال تفسيرا موضوعيا — حتى يتفق مع ما يعتقدونه وما ينادون به من آراء مادية يقولون بتحليل الجمال وتناوله كظاهرة اجتماعية يترتب عليها أن كل ما يوصف بأنه جميل فهو موجود بوجوده فى حركة المجتمع ، فالجميل مقوماته تعود إلى الواقع الاجتماعى ومقوماته تشكل « جوهر الفن السوفييتى كفن واقعية اشتراكية .. ويجب ألا يغيب عن بالنا قط أن العلاقات الإنتاجية الاشتراكية التى تنفى استغلال الإنسان للانسان هى علاقات أخلاقية وجميلة إلى حد كبير .. فالقضية إذا ليست قضية تزويق العلاقات الإنتاجية فهى لا تحتاج الى تزويق ، بل تنحصر القضية فى

---

(١) انظر :

Marx,k And Engels,f :
Foraign Languge Publishing House.
Moscow - 1955 - 520 .

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٣٨ .

تصويرها — للعلاقات — تصويرا صادقا فى المؤلفات الأدبية . هذه هى مهمة الفن بصفته فن الواقعية الاشتراكية [١] .

ومن هنا يأخذ الجمال فى المفهوم الماركسى طابعا عمليا ، وهى تحقق المتعة الفنية ، ولكنها المتعة التى يوفرها عمل العامل أو الفلاح أو الفنان أو العالم وإذا ما تم هذا العمل دون إكراه خارجى يكون ذلك وسيلة إلى اللذة الجمالية ، فالشعور بالعمل حينئذ هو الشعور بالحياة ، وهو مثل شعورنا بالرضا حين نشبع حاجتنا إلى الحركة والضوء .

وهكذا أصبح (علم الجمال) عند الماركسيين ينحصر موضوعه فى « الفن الاشتراكى » واللذة الجمالية تحدث من صدق التصوير الفنى لواقع الحياة .

وإذا كان (علم الجمال) قبل الماركسية قد تناول اللذة الجمالية كما تناولها الماركسيون فقد دفع هنا إلى التساؤل عن علة تجزئة (علم الجمال) إلى علمين أو نوعين مختلفين ، وقد تنبه بعض الماركسيين إلى خطورة هذا التساؤل وحاولوا الرد عليه بأن (علم الجمال) هو علم عن العلاقات الجمالية ، أما العلاقات الجمالية ذاتها فتشكل عملية موضوعية مستقلة عن العلم » [٢] .

وإذا كان موضوع الجميل يشكل المحور الرئيس فى تاريخ علم الجمال منذ « أفلاطون » ، فهو يأخذ دورا بارزا فى علم الجمال الماركسى حيث « لا يمكن الحل النظرى لمسألة الجمال دون دراسة مستفيضة لمسائل أخرى تكشف عن الناحيتين الموضوعية والذاتية فى هذه المقولة المهمة جدا من مقولات علم الجمال الماركسى » [٣] .

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى : م . ب : بكين . ص : ٢٠٢ . دمشق : ١٩٦٢ .
(٢) السابق : ص : ١٨١ .
(٣) السابق : ص : ٢٧١ .

لقد صاغ « ماركس » فى (مقدمة ، نقد الاقتصاد السياسى) أهم القضايا الخاصة بالعلاقات المتبادلة بين الفن والجمهور الواسع من المستمعين أو المشاهدين . « إن موضوع الفن وكذلك كل إنتاج آخر هو الذى يخلق الجمهور الذى يفهم الفن »[١] . ومن هنا لم تعد نظرية الفن للصفوة المنتقاة بين بعض (وليس كل بالطبع) فئات المثقفين الفنانين ، تلك النظرية التى تقول بعدم القدرة العضوية لجمهور المستمعين على فهم الموسيقى الراقية (الذهنية) الحقة ، هذه النظرية لم تعد صالحة للبناء لأنها تتعارض مع المبادىء الأخلاقية والجمالية بمفهومها الماركسى .

وإذا كان أرسطو قد تعرض لموضوع المأساوى والهزلى فإنهما مقولتان من مقولات علم الجمال الماركسى اللينينى »[٢] .

وهكذا نجد أن علم الجمال الماركسى لا يبدأ من الفراغ وإنما يعود بجذوره إلى مفهومات وقضايا تتصل بالفكر الفلسفى الجمالى على مدى تاريخه وتطوره بل إن من مبادىء الاشتراكية الماركسية مبدأ (التوارث فى الفن) لأن المجتمع الذى ينطلق إلى المستقبل يلتزم باحترام كل ما جمعته البشرية قبله فى مجال الثقافة ، وإلا فإن التاريخ لن يغفر له الطيش والعدمية أبدا ويفزع منه حينئذ الحق فى أن « يمثل » فى التاريخ البشرى مرحلته الجديدة من التطور العالمى »[٣]

ومن هنا يجب أن ترتبط القدرة الابداعية عند الفنان ارتباطا عضويا بالمجتمع وأن يكون الفنان قادرا على الإحساس بالروح الديموقراطية للمجتمع

---

(١) الاشتراكية والثقافة : مجموعة مقالات . معهد تاريخ الفنون ص : ٣٨٣ . دار التقدم . موسكو ١٩٧٤ .

(٢) الجمال فى التفسير الماركسى : ص : ١٧٤ .

(٣) الاشتراكية والثقافة : ص : ٣٨٧ .

الاشتراكى ، وأن يكون قادرا على الجمع بين الإبداع الاجتماعى والإبداع الفردى ، وهذه هى نقطة الانطلاق لكل جديد فى الفكر الانسانى ، وبهذا تتضح المبادىء الجمالية فى الفن ويتأكد منطق تطوره التاريخى .

والإنسان له لحظته الفاعلة فى التاريخ ، و« إنجلز » يرى أن الأخلاقيات والدين والميتافيزيقا وبقية الأيدلوجيات وأشكال الوعى المتطابقة معها ليس لها تاريخ ، وليس لهـــا تطور ، غير أن الناس وهم يطورون إنتاجهم المادى وتفاعلهم المادى يغيرون مع هـــذا وجودهم الواقعى وتفكيرهم ومنتجات تفكيرهم ، ليست الحياة محددة بالوعى ، بل الوعى محدد بالحياة » .

والحياة الاجتماعية لها بنية دنيا Infrastructure وهى النتاج المــادى وبنية عليها Suprastructare وهى البناء الفكرى أى النظم السياسية والثقافية ، وهذه البنية العليا ـ بما تشتمل عليه من نظم هى وليدة الحيــاة المادية ، أى أن البنية العليــا هى وليدة البنية الدنيا فى المجتمع إذ أن هذه البنية هى التى تحدد علاقة الانسان بالطبيعة ، وبها تتكون المــكونات الأساسية للمجتمع ، وكل تغيير فى القوى المــادية التى تقوم عليها البنية الدنيا يحدث تغييرا فى البنية العليا .. فالبنية الاقتصادية للمجتمع هى الأساس الحقيقى الذى يشاد عليه البناء الفــكرى والسياسى والذى تتناسب معه كل الصور المحددة للوعى الاجتماعى .. وطريقة النتاج فى الحيــاة المادية هى التى تشكل مجموع أنواع النمو فى الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية » .

وهكذا يبتعد مفهوم الجمال عن الطابع المثالى ويتحول إلى موضوعية ملاصقة للواقع ـ وهذا الواقع الجميل هو صفات الشعب السوفيتى !! .

ومن هنا فهم يعمدون إلى مقولة « كانت » عن (الغائية بدون غاية) فيفسرونها بما يتفق مع اتجاههم ، ويستنتجون منها أنها تتضمن بذور

الواقعية ، فاذا كان « كانت » يطالب الفنان أن ينظر إلى الفن نظرته إلى الطبيعة فيجب عليه أن يكون صادقا فى تصوير الواقع ، والتصوير الصادق يعطى الواقع المطلق الموضوعى ،وبهذا يكون الفنان قد خرج داخليا بشكل غائى ، وموضوعيا بشكل هادف ، وساعد على الفهم الصحيح للحياة الاجتماعية وفضح القديم ، والنضال فى سبيل الجديد ·

إن فلسفة « ماركس » الجمالية تقوم أساسا على أن الجمال إنما ينتج من خلال تشكل المادة ، وأن تصور الجمال ليس تصورا فطريا فى الإنسان ، بل يتكون عنده خلال الممارسة العملية المادية الطويلة وهو مرتبط ارتباطا عضويا بالنشاط الانسانى الواقعى والهادف ، ويكون « ماركس » قد انتقد بذلك التصورات الكانتية القبلية عن الجمال (كشىء لاغرضى) و (لاغائى) . . إن للجمال جذوره فى العالم المادى وهو فى الوقت ذاته موضوع واقع موضوعى وخاصة ذاتية . . وينشأ مفهوم الجمال فقط حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات ، فالجمال مضمون وشكل ، يعبر عنهما بشكل جمالى وهو (الجمال)[1]

و « ماركس » يرى أنه لا تناقض بين اللذة الجمالية فى (علم الجمال) العام وبين اللذة الجمالية فى (علم الجمال) الماركسى ، واللذة فى علم الجمال العام تتحقق بتصوير وحدة الانسان مع العالم ، ومفهومها الماركسى يقوم على تصوير الانسان ودأبه وكفاحه ضد الاستغلال الذى كان يصيبه من قبل الطبقات ، ويرى « ماركس » أن النتيجة واحدة إذ هى تحقيق انسجام بين الانسان وبين الطبيعة ، وتوحد الانسان مع واقعه ومع غيره إنما هو نتاج لعمليات التغيير الثورى للحياة ·

وهكذا أخذت المثالية عند الماركسيين مفهوما جديدا يتفق مع مفهومهم

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى : ص : ١٤٣ .

المادى ، فكل ما يؤدى إلى التقدم (مثالى) « إن عامل الصبغة المثـــالية الفنية فى الفن يمثل الحلم الذى يتجاوز أحيانا ، وبطريقة ما الحوادث المألوفة للحياة ، فيميز ما هو أساس وأعظم أهميـــة فيها ، ويدعو إلى التقدم محرضا البشر على تحويل الحياة دافعا إياهم إلى النضال ، إلى صنع واقع من النظرة الثاقبة التى يتحلى بها الفنان الواقعى الـكبير ، وفى آخر تحليـــل فان الفن كابداع يقوم بالضبط فى إظهار الحيـــاة كما يجب أن تـكون على حسب أفـكارنا ، أو على العكس فى ادانة ما يناقش هذه الأفـكار إدانتها بدون رحمة أو هوادة .

إن القوة المعطية للحياة ، هذه القوة التى تتمتع الفـكرة بها هى أساس ازدهار الفن فى الواقعية الاشتراكية التى تسير قدما على أساس الروابط المتزايدة النمو بين الفن والنضال الذى يخوضه الشعب السوفيتى بتوجيه الحزب البلشفى »[1] .

وإذا كان الجمالى عند « كانت » يوجد قبل كل شىء فإن « ماركس » يبرهن على أن الجمال فى الواقع هو التربة والأساس الجمالى فى الفن .

على أن هناك فرقا بين الجمال فى الواقع الاجتماعى والواقع الفنى فالجمالى فى الفن أسمى من الجمالى فى الواقع من ناحية الأهمية إذ يتصف الأول بغائيته بتفسيره الفـكرى الخاص وبشحنته الاجتماعية وبتركيزه الخاص .

وإذا كان الفن هو التصوير للواقع الاشتراكى فان العمل حتمى من أجل الحياة ، ومن هنا تأتى القيمة الجمالية للعمل ، يقول الماركسيون : « إننا نرى الجمالى أو النبل والبطولة فى كل خطوة عندنا ، وهى صفات تشكل جوهر

---

(١) علاقة الفن بالواقع : ج . نيدوشيفين . ص : ٢٢ . ط : الفـكر الجديد : بيروت .

واقعنا ، ولذلك فهى تشكل جوهر الفن السوفيتى كفن واقعية اشتراكية[1] » .

وبهذا يكون تحديد المضمون بأنه الواقع الذى يقوم الفنان بعكسه من خلال نظرة شاملة نحو الكون ، وفى ضوء مثل اجتماعية جمالية علنا ، على أنه يجب أن يراعى أن المضمون الرئيسى للفن السوفيتى هو هـذا الواقع السوفيتى فى حالة انعكاسه من المواقع الصحيحة وحدها ، وهى مواقع المادية الديالكتيكية والتاريخية .

ومن هنا كان الفن الماركسى يرتكز أساسا على موضوع العلاقة بين الفن والواقع دون الاهتمام الكبير بالمشكلات الجمالية الأخرى التى تتجه بها فلسفة الفن البرجوازى إلى أن تتطابق مـع جمال الفن فتتمركز حول مشكلة الجمال .

وهنا تبرز المشكلة الأساسية فى فلسفة الجمال الماركسى وهى المشكلة التى أشار إليها « إنجلز » من انقسام العالم الفلسفى إلى عالمين : عالم المثالية الذى ينطلق من الذهن وعالم المادة الذى ينطلق من الواقع . . . وترتبت على هـذا نظرة مشابهة فى مجال علم الجمال ، فاذا كانت القضية الأساسية التى تقسم الفلاسفة إلى معسكرين هى علاقة الفن بالكينونة ، فان قضية علم الجمال الأساسية باعتباره علما يمكن أن تحدد بعلاقة الفن بالواقع .

ولكى نفهم هذا الواقع لابد وأن نلتفت إلى أن العامل الاقتصادى المادى وإن كان هو جوهر الواقع لأنه هـو : أساس تأثير البنية الدنيا فى المجتمع ومؤسساته ؛ فليس هو العامل الوحيد عند « ماركس » و « إنجلز » كما

---

(١) الجمال فى تفسيره الماركسى : ص : ٢٠٢ .

يتوهم بعض المغالين ممن جاءوا بعدهم ، ذلك أن البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية الدنيا ، فلا تعدو أن تكون صـــورة سلبية لها ، وإنما هي تتكون منها ثم تنطلق مستقلة بوجودها كقوة اجتماعية ايجابية في الحياة لها وظيفتها في تدعيم النظام القائم أو زلزلة قيمه .

و « ماركس » يقرر أن العلاقة بين النتاج المادى والتقدم الفنى ليست آلية ، فقد يتأخر وعى الإنسان لحاضره ، نتيجة للافكار والتقاليد الموروثة التى تسيطر بعض الوقت حين لم يعد لها مبرر فى واقع المجتمع ، وفى هذا يظهر تأثير الأموات فى الأحياء : « تقاليد جميع الأجيال السالفة ذات عبء ثقيل على آذان الأحياء » . ومن جهة أخرى يقرر « ماركس » أنه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة الاجتماعية فى العصر : « أما فيما يخص الفن فمن المعلوم أن عصورا معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع ، وبالتالى لا علاقة لهذا الازدهار بالأساس المادى ، وبأساس البنية فى النظام الاجتماعى – مثلا الإغريق فى مقارنتهم بالأمم الحديثة ، ثم شكسبير – ، وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب « ماركس » يغالى أكثر من يتبعون منهجه فى النقد من الماركسيين وغيرهم فى توكيد التلازم الدائم بين الفن والبنية العليا فى المجتمع ، ويفسرون أدب « شكسبير » نفسه بعوامل مادية واقتصادية[1] » .

كذلك لم يقل « إنجلز » إن العنصر الوحيد هـو الانتاج الاقتصادى بل هو إنتاج الحياة . بل إنه يلوم نفسه كما يلوم « ماركس » على أنهما قد

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ص : ٣٣٥

ركزا على الجانب الاقتصادى أكثر مما يجب مما دفع بعض الشباب إلى الخطأ وكان عليهما أن يعطيا العناصر الأخرى القائمة فى التفاعل بين البنيتين حقهما من التركيز والأهمية ، يقول « إنجلز » : « كان محتما علينا أن نضع التأكيد الرئيس فى المحل الأول على اشتقاق الأفكار السياسية والتشريعية الأيديولوجية الأخرى والأفعال الصادرة من خلال هذه الأفكار من الوقائع الاقتصادية ، ولكننا بهذا قد أهملنا الجانب الصورى – أى الطرق والوسائل التى تظهر بها هذه الأفكار الخ – من أجل المحتوى مما أتاح لمعارضتنا فرصة رائعة لإساءات الفهم والتشويهات » .

وقد أدى موقف المغالين وسوء فهم لما قال به « ماركس » « وإنجلز » إلى تضارب آراء الماركسيين حول تحديد مفهوم الواقعية . وإلى وجود مدارس متعددة للفكر داخل العالم الاشتراكى « فلا هرنبورج » أحكام تختلف عن أحكام « جيراسيموف » ، والمجلات الفنية التى يشرف عليها الشيوعيون فى إيطاليا أو فرنسا أو بولندا تختلف اختلافا كبيرا عن المجلات الصادرة فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية . . . وتزداد باستمرار قوة الاتجاه القائل بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تقوم بمرسوم وإنما هى تتشكل وينبغى أن تتطور خلال عملية الانتاج بالنشاط الحر لمختلف الحركات والأساليب وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات ، فالفن الجديد لا يخرج من النظريات بل من الأعمال الفنية ذاتها .

وإزاء سوء استخدام عبارة « الواقعية الاشتراكية » وإطلاقها خطأ على بعض الأعمال التى لا تهدف إلا إلى الدعاية وإخفاء الأخطاء نرى « فيشر » يفضل استخدام عبارة (الفن الاشتراكى) بدلا من (الواقعية الاشتراكية) لأن عبارة (الفن الاشتراكى) تشير إلى موقف لا إلى أسلوب وهى تؤكد

النظرة الاشتراكية ، لا المنهج الواقعى ، إن كل أدب وفن برجوازى عظيم يتضمن نقدا للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان .

أما عبارة (الواقعية الاشتراكية) وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكى فى مجموعه ، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكى الناهض — الفارق هنا فارق فى الموقف لافى الأسلوب فحسب » ، غير أن هذه الحقيقة كثيرا ما تجاهلتها وسائل التدخل الإدارى فى مجال الفن[1] » .

يقول « سيدنى فنكلشتين » فى تعريف الواقعية : « ليس الفن الواقعى هو الفن الذى يقتصر على رسم الشخصيات المعروفة والموضوعات المستمدة من الطبيعة بل الفن الواقعى هو الذى يكشف فى الوقت نفسه عن كل فردية البشر وتشابهم مع جماعات البشر الأخرى ، فرغم المظاهر والخلفية التاريخية الماضية المختلفين اختلافا كبيرا ، فإنهم يعيشون حيوات متماثلة ويواجهون المشكلات عينها ، والفن الواقعى ينبه الناس إلى جمال الطبيعة ، كما ينبههم إلى جمال البشر ، فهو يصور العلاقات الاجتماعية التى ينشغل بها الناس ، ويصور القوى التى تسبب لهم الضر ، ويصور الروابط التى تؤلف بينهم ، وهذا الفن يبين عن طريق اختياره لموضوعاته كيف أن العالم يتغير ، كما يبين ماهو الجديد وما هو المتحرك والناهض بين الناس فى المجتمع . وهكذا يمكن أن يقال عن الفن الواقعى إنه يعكس تاريخ زمانه » .

وبهذا المفهوم للواقعية فى الفن ينتفى وجود فن واقعى وفن غير واقعى إذ يجمعهما معا — فن الإنسانية ـ إذ ليس هناك فن ضد الإنسان على مدى تاريخه ، لأن كل ماهو ضد الإنسان يفقد قيمه الفنية والجمالية .

---

(١) الاشتراكية والفن : ص : ١٦١ .

ومن هنا يرى « جارو دي » أنه لايوجد أبدا أى فن غير واقعى ، ويعرف الواقعية فى الفن بأنها : « هي الوعى بالمشاركة فى خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار باعتبار أن هذا الوعى أرقى أشكال الحرية »[1].

وهكذا يتخلص « جارودى » من فكرة الانعكاس الآلى ، بل إنه يخرج عن دائرة الفكر الفلسفى الماركسى بقوله : إن الواقعية لاتطالب العمل الفنى بأن يعكس الواقع فى شموله ، وأن يرسم خط السير التاريخى لمرحلة معينة أو لشعب معين وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل .. فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لامن الفنان[2] » .

وهكذا يقسم « جارودى » العالم قسمين . للفيلسوف عالمه وللفنان عالمه ، وبهذا انتهى الفكر الماركسى عند « جارودى » إلى التخلص من فكرة الانعكاس فى الفن ، ونقل مشكلة الفن إلى مشكلة الخلق « إن مشكلة الفن هى قبل كل شيء مشكلة الخلق ، وبالتالى فان كل نظرة تشوه الفعل الخلاق آلية أو مثالية أو معتقدية ، سيكون لها فى فلسفة الجمال نتائج يسيرة الإدراك على الفور ، ولذلك فان النظرة إلى فلسفة الجمال هى حجر الزاوية فى تفسير الماركسية[3] » .

وبهذا يمكن القول بأن الفكر الجمالى الماركسى مهما بلغت به الرغبة فى الالتزام بتصوير المجتمع تصويرا موضوعيا ، وفى عرض الواقع الاجتماعى كما هو فان ذلك يكاد يدخل فى دائرة الاستحالة وغاية ما يقال إن ذلك يتم بصورة تقريبية « وحتى هذه الصورة التقريبية لا يمكن أن تكون موضع

---

(١) انظر : الواقعية فى الفن : ١١ و ١٣٣ .
(٢) واقعية بلا ضفاف : جارودى (روجيه) ترجمة : حليم طوسون . دار الآداب بيروت ١٩٦٧ .
(٣) ماركسية القرن العشرين ص : ٢١٩ .

الاطمئنان الكامل ، وكان « فرانز كافكا » مدركا لذلك حين كتب يقول : « لا يمكن أن يحكم على حالة من الحالات غير شخص مشترك فيها ، لكنه ما دام مشتركا فيها فلا يمكن أن يصدر فيها حكما ، ولذا لاتتوافر فى العالم إمكانية لإصدار حكم على الأشياء ، وإنما هناك بصيص لهذه الإمكانية » .

« وكافكا » على حق عندما يرى أنه ليس هناك من يستطيع أن يحكم على شىء إلا من وجهة نظر محددة ، وأن هذا الالتزام بوجهة نظر محددة سواء كان مقصودا أو غير مقصود يعنى التحيز ، ولذا لا يمكن أن يصدر حكما حقا فى النزاع إلا أحد الأطراف فيه ، لكن عندما يضيف « كافكا » إنه لا يمكن لأحد أطراف النزاع أن يصدر حكما فيه ، فهو يتجاهل إمكان وجود وجهة نظر ملتزمة وهى مع ذلك متفقة مع الواقع الاجتماعى فى الخطوط العامة، ففى وسع المرء أن يختار وجهة نظر لا يرى منها غير تفاصيل تافهة تنزلق إلى النسيان ، أو وجهة نظر يستطيع أن يشرف منها على قطاع كبير من الواقع أثناء تحوله وتطوره وخلقه لواقع جديد .

إن « بصيص الإمكانية . . لإصدار حكم على الأشياء الذى يتحدث عنه « كافكا » يمكن أن يكون البصيص الأخير للضوء الغارب أو البصيص الأول للفجر الطالع ، وبذلك يحدد مصدر الضوء قيمة الحكم ومدى قربه من الحقيقة[1] » .

إن عملية الإبداع الفنى تعود فى جوهرها عند « فيشر » إلى وجود توازن بين الانسان والعالم المحيط غير متوقع أن يوجد حتى فى أرقى المجتمعات تقدما

---

(١) الاشتراكية والفن : ص : ١٦٥ .

فإن الفكرة توحى بأن الفن لم يكن مجرد شيء ضرورى فى الماضى ، بل سيظل دائما هكذا .

فالإبداع الفنى ينطلق من (اللاتطابق) مع الواقع ، وهذا (اللا تطابق) ليس إلا التطلع إلى الحرية التى كلما حقق الإنسان جانبا منها تطلع إلى أفق أوسع باحثا عن الجديد ، وبهذا تكون الحرية هى مبعث الجمال ، فالجميل هو كل حق ثورى متطور عضويا ومنسجم ، وكل ما هو مبتذل مشوه لا ثورى قبيح ويبعث على الاشمئزاز .

إن الحاسة الفنية عند الفلاسفة الماديين « ليست من بقايا ذكريات الروح فى عالمها الأول قبل أن تهبط إلى هـــذا العالم ، كما يرى ذلك « أفلاطون » وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكرى على مر العصور من نظرية إلى ما يضادها ، ثم إلى نظرية جديدة تركيبية تنتج عن صراعهما كما يرى ذلك « هيجل »، وإنما يرى هؤلاء أن أصل الفنون هى فى مران الحواس ونموها وتربيتها على مر العصور، وكل حاسة من الحواس الإنسانية لم تكتسب فضلا على حواس الحيوان من ناحية حيـــوية محضة ، ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت وأصبحت إنسانية ، نتيجـــة للعوامل المادية الاجتماعية ، « أصبحت العين إنسانية حين أصبح موضوعها موضـــوعا اجتماعيا مصدره ومصيره الإنسان . . ومن أجل هذا تختلف حواس الانسان المدنى عن حواس الإنسان الذى لا يعيش فى مجتمع . . فتكون الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم[1] ».

لابد إذا من الذاتية فى تصوير الواقع تصويرا موضوعيا ، وأقصى ما نطمع

(١) النقد الأدبى الحديث : ص : ٣٣٣ .

فيه أن تكون وجهة نظر الكاتب متفقة إلى حدما مع تطور الواقع الاجتماعى ولكن ليس معنى هذا هو هروب الفنان من الواقع وأن يحلق فى أوهام وأفكار خالية من المضمون الاجتماعى .

إن موضوعية العمل الفنى تتحقق عن طريق الوقوف إلى جانب الطبقات الكادحة وإلى جانب التحرر الوطنى ، ولكن دون تزمت ودون الوقوع فى خطأ رغبة الكاتب فى أن يتفق المستقبل اتفاقا تاما مع ما رسمه وخطط له فى ذهنه وما يؤدى إليه ذلك من عدم وضوح رؤية الواقع المحيط به نتيجة لعقائد جامدة تحول بين الفنان واتساع مدى الرؤية أمامه ، إن واجب الفنان ينحصر فى تصوير عالمه فى واقعية تبرز هذا العالم مغمورا فيما يحيط به من ظلم أو أباطيل ، وهنا يؤدى العمل الفنى وظيفته فى التغيير إلى ما هو أفضل ، على أن يكون مصدر هذا التغيير هو العمل الفنى نفسه دون تدخل من المؤلف ووسيلة الفنان إلى ذلك هو الغوص فى أعماق الحياة بخبرته وسعة اطلاعه . وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها الصدق والحيدة التامة ، دون أدنى شرح أو تفسير من الكاتب ، وفى إطار من هذا كله تتحقق للكاتب حريته وتصبح أعماله الفنية من وجهة نظره غايات فى ذاتها لأنها تخدم مثله الذى يحيا به ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة ، فيجب ألا تقتضى الموضوعية فرض شىء على الكاتب أو الفنان ، أو الالتزام بالدفاع عن قــــرارات الحزب أو شخصية بعينها تمثل طبقة بعينها . إن الدعوة إلى أدب وفن حزبيين دعوة لم يقل بها « ماركس » ولا « إنجلز » والفن رؤية مستقبلية للإنسان عن مجد الإنسان ، وحين يتحول الفن إلى سياسة فانه بذلك يفقد كل مقومات وجوده ويتحول إلى ما يشبه السجلات الميتة البعيدة كل البعد عن المفهوم الإنسانى فى العمل الفنى ، والأدب والفن منحازان دائما نحو التقدم والإنسانية ، يساهم فى هذا الأدباء والفنانون كل قدر إمكاناته ورؤاه . والقول بوجود أدب حزبى وأدب غير حزبى هو ثنائى لا يتبين حقيقة الفن (١) .

(١) انظر : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة : مجاهد عبد المنعم مجاهد : ص ٨٧ . ط ١٩٧٧ .

إن الفن بتحيزه نحو التقدم والإنسانية يصبح قوة روحية عظيمة للمجتمع الديمقراطي ، يتجسد في مجازيته الفنية أكثر ظواهر الزمن حرارة وإثارة ، والتي تنبه في الإنسان عواطف نبيلة تربى فيه شخصية متطورة منسجمة ، وتساعده على أن يعبر بشكل أكثر حدة عن كراهيته لشرور الحياة وأن يشعر بشكل أكمل وأغنى بمباهجها .

ولعلنا بذلك نكون قد ألقينا ضوءا ما على ما تساءلنا عنه من قبل ، هل هناك ما يمكن أن نطلق عليه (علم الجمال الماركسى) ؟ .

* * *

الجمال في الفكر الوجودى :

كانت هذه الآراء عن الواقعية الاشتراكية في الفن ذات تأثير عميق في المدارس الأوربية الغربية ، وإن كان هناك اختلاف في الأساس الفلسفى لكلا الاتجاهين كما يتضح ذلك من تناولنا لفلسفة الوجوديين وآرائهم .

وعلى الرغم من تعدد الفلسفات الوجودية حتى قيل : « إن ثمة فلسفات وجودية بمقدار ما نعرف من فلاسفة وجوديين[٢] » . فإن هناك إطارا عاما يجمعها ، وهو أن الفلسفة الوجودية هى فلسفة الرفض ، فهى ترفض المجتمع والتاريخ والعلم والقيم .

ترفض المجتمع لأن المجتمع في حقيقة الأمر لا يعدو أن يكون مجموعة من (الآفات) التي لا تربطها رابطة ، لأن « الذات الحقة هى تلك المتفردة

(٢) هذه هى الوجودية — فولكييه (بول) . ترجمة : محمد عيتانى ص ٧٠ ٤ . ط بيروت ١٩٥٦ .

المنعزلة التى تستمد قوامها من نفسها ، فلا تخضع بالتالى لأى تقويم من خارجها »[١] .

وترفض التاريخ بناء على رفضها للمجتمع ، ولأن كل ما يعنيها هو حاضر الفرد ومستقبله ، الفرد المعزول عن كل المؤثرات الوراثية والاجتماعية .

وترفض العلم برفضها الدراسة الموضوعية للإنسان، لأنه لا يخضع لهـذا النوع من الدراسة ، فهو شىء مميز فريد يدرس فى ذاته ويند عن كل دراسة موضوعية خارج ذاته :

وترفض القيم ، لأن كل قيمة — عدا الحرية — لا وجود لها .

والوجودية فلسفة المتناقضات : يرى الوجوديون أن الاشتراكيين قد ناقضوا أنفسهم بتقريرهم أن الفكر انعكاس للمادة ، وأن البنية العليا فى المجتمع ثمرة للبنية الدنيا فيه وبذلك تكون الذات انعكاس للنشاط المادى والاقتصادى ، وبذلك تتحقق موضوعيتها المطلقة ، وهذا معناه إلغاء تام للذات ، وهم بعد ذلك يعترفون بالذات ويطالبونها باسم الموضوعية أن تلغى نفسها لتصير موضوعية « ففى الحالة الأولى كانت الذات انعكاسا فصفتها سلبية ، وهى شىء من الأشياء فى عالم هى فيه محكومة بعوامل مادية ، فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات أن تصدر حكما على قيم مطلقة نتيجة لأحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هـــذا الحكم عن الذات استقلالها فى نشاطها عن المادة ؟ !

والقدر المسلم به هو أن للحاجات المادية والاقتصادية تأثيرا فى الفكر ولكنهم تطرفوا فى الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس ، مقابل تطرف « هيجل » فى مثاليته فى استقلال الفكر »[٢] .

---

(١) هل يمكن قيام أخلاق وجودية : د . عبد الرحمن بدوى : ص : ٢٣ ط النهضة المصرية ١٩٥٣ .

(٢) النقد الأدبى الحديث : ٣٤٠

ومع هذا فقد وقع الوجوديون فى نفس هـذا التناقض باعلانهم من شأن الذات بجعل حرية الفرد هى أساس كل شىء أو كما يقول « سارتر » : « إن حريتى هى الأساس المتفرد للقيم ، ولما كنت الكائن الذى توجد به القيم ، فلا شىء ـ لا شىء مطلقا يمكن أن يبرز لى اختيار هذه القيمة أو تلك أو مجموعة من القيم » ومع هذا فهم يحاولون فى نفس الوقت تقييد هذه الحرية حتى لا تصبح مدمرة أقرب إلى الفوضى منها إلى النظام ونفس هـذا التناقض يكمن فى كل مشكلة يعرض لها الوجوديون كما يتضح فيما بعد .

ويقف الوجوديون فى الطرف الآخر من الفلسفة الجمالية ، ويشتركون مع الواقعيين الاشتراكيين فى اتجاههم المادى ، فالمادة لها سلطانها الساحق على الفكر إلا أن الفكر ليس انعكاس للمادة ، فالحرية الفكرية تستلزم استقلالا تاما عن المادة وإن كانت تتأثر بها ، حقيقة بأن ما هية الأشياء سابقة لوجودها ، سواء أكان ذلك فى علم الله ، أو فى عالم المثل ، ولـكن هذه الحقيقة لا تنطبق على وجود الإنسان فهو وحـده من بين الـكائنات يوجد ثم يكون ـ أى أن وجوده يسبق ما هيته وهو يصير إلى الماهية التى يريدها والتى يصنعها بنفسه .

بمعنى أن الإنسان يوجد أولا ، ويندفع فى العالم ، وبناء على الطريق الذى اختاره للاندفاع فيه يعين نفسه ، فهو فى البداية لا شىء ولـكن عن طريق أفعاله يصبح (إنسانا معينا) ذا ماهية معينة وما دامت الماهية ناتجة عن الفعل وليس العكس فقد أصبح الانسان حرا ، وهـذه الحرية تعنى أنه خارج على كل قانون علمى[1] .

فكل قيمة إنما هى لذات الانسان الموجود ، فما دام الوجود يسبق الماهية فلا يمكن شرح السلوك الانسانى بالرجوع إلى طبيعة إنسانية موهوبة أو معطاة ، « إننى لا أستطيع أن أبحث فى داخلى عن دافع حقيقى شرعى للسلوك ،

(١) الأسس النفسية للابداع الفنى : ١٠ .

ولا أستطيع أن أتوقع من بعض الأخلاق صيغة تمكنني من السلوك » ومن ثم ينحدر هذا العالم بما فيه إلى جيبي ، وإذا حدث أنني أخذت فعلا ما ، وفضلته على فعل آخر ، فإنني سأختار نفسي في كلا الحالين . و في اختيار أنفسنا نفسر العالم على اعتباره صورة ما نحن عليه : قيمة الأشياء والأدوار التي تلعبها في حياتي وعلاقتي بها وتخطيط صورتي واختياري » .

فكل شيء يعود إلى الوعي الفردي ومراجعته الدائبة هذه المراجعة التي بها تمنح الأشياء قيمتها الخاصة بها . وبهذا تستقل القيمة على المادة ويعود كل ما له قيمة إلى الحرية الفردية .

وهكذا يعود الإنسان إلى فطرته الغريزية الذاتية ، وبهذا يتخلص من كل التزام ما دام هو وحده الذي يختار أن يقول عن فعل ما إنه خير أو شر دون أي تصوير مسبق لأي قيمة من القيم البالية التي تعوق تدفقه وتشده إلى الماضي .

وهكذا نظر المفكرون إلى الوجودية على أنها « سخط على الحياة ، وعلى العالم ، وعلى العلاقات الاجتماعية ، كل شيء تافه في نظرها ولا معنى له ولا غاية ، ولكنها لا تجد الشجاعة للحث على الانتحار ، فتدعو إلى الاستمساك بالحياة برغم تفاهتها على أن نحيا حياة عارية من كل ارتباط ، سواء أكان هذا الارتباط بالآمال أو بالقيم الأخلاقية أو المثل العليا أو بالحياة الاجتماعية في أي جانب من جوانبها وهذا هو معنى الحرية في نظرها[1] » .

إن من الوجوديين من يرفض الحديث عن أي قيمة غير قيمة واحدة هي الإنسان « فعلينا اطراح القيم التي تحط من قدر الإنسان وعلينا اعتبار الإنسان هو القيمة الأولى »[2] إن الوجودي الحق هو المتوحد الأكبر ،

---

(١) ما سبق : ١١ .

(٢) هذه هي الوجودية : ١٧٠ .

الذى لا يحرص قدر حرصه على المسافات ، على هذا الانفصال الدائم ، على أن يكون الاستثناء ، بينه وبين القاعدة عداوة مستحكمة فلا سبيل مطلقا إلى زوالها ، أعدى أعدائه القانون وكل ما يسوى بينه وبين الناس على أى نحو كانت هذه التسوية[1] » .

على أن مفهوم الذاتية عند « سارتر » التى وضعت كمقياس للحقيقة لا يراد بها الذاتية الفردية بمفهومها الضيق ، وإنما يراعى فيها أن الفرد يوجد مع آخرين ، وبالذات والآخرين يتكون النسيج الاجتماعى ، ومن ثم يجب ربط الذات فى الموقف بالآخرين على اعتبار أن الآخرين ليسوا عنصرا جوهريا فى الذات وإنما مجرد أدوات لها ، ولهذا كان من الضرورى تقييد الحرية الفردية حتى تكون حرية إيجابية قادرة على تغيير الموقف عن طريق الوعى بالقيم ، وإذا كان مدار هذا الوعى هو الحرية الفردية فإنما يكون هذا من خلال اشتراك الفرد مع الآخرين ، وبهذا الوعى ، وهذا الاشتراك يكتسب الموقف كل ما له من قيمة ، وبهذا أيضا تقيد حرية الفرد بالمسئولية ، ولكنها ليست مسئولية الفرد أمام الله أو مسئوليته أمام الآخرين وإنما مسئوليته أمام نفسه فقط ، أى ضميره دون أى قيد خلقى أو اجتماعى . حتى لا يكون خدعة لغيره باسم المبادىء والقيم والمثل التى تنادى بها طبقة أو فئة من الفئات .

إن الوجود الحقيقى خاص بالإنسان وحده ، وفرق بين وجود الإنسان وكينونة الأشياء ، فالأشياء لا وجود لها إلا بعملية الإدراك الإنسانى ، فوجودها متوقف على وعى الإنسان بعلاقاته المتعددة بها ، فهى لا تعدو أن تكون امتدادا لذات الإنسان والإنسان ليس مجرد شىء فى ذاته كالأشياء الساكنة الجامدة ولكنه شىء لذاته متحرك جوهره حريته .

فالإنسان هو الوسيلة التى تتبدى بها الأشياء ويرى « سارتر » أن الأشياء تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ، ولكنه يحرص — فى الوقت نفسه — على أن ينبه إلى أن هذه الظاهرات التى بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا فى ظاهرات ، لها فى ذاتها وجود مستقل عن الادراك ، وهو

(١) هل يمكن قيام أخلاق وجودية ؟ . ص : ٢٤٧ .

أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » : الوجود المتعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعالى[1] ، وهنا تتمثل حرية الإنسان فى تعاليه وتخطيه ، فتعاليه اختيار حر ، ومن هنا ترتبط القيمة عند « سارتر » بالنقص ، لأن التخطى يرتبط بعدم الاكتمال « القيمة نقص في العلاقات لما يحــــدد الشيء لذاته » ونتيجة هذا هو أن الإنسان هو خالق القيم كما لو كان حــــرية مطلقة مثل الله[2] » .

ومن هنا يفرق « سارتر » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فالجمــــال فى الطبيعة كائن بافتراضنا ، أما الجمال فى الفن فإن غايته فيه ، كما أن جمال الطبيعة كائن أولا ثم يأتى وجوده بانتباهنا إليه ، على حين أن جمال الفن لا كينونة له قبل وجوده ، ووجوده لا يتحقق إلا بالعمليات العقلية المحضة .

ولما كان « سارتر » ينفى وجود أى غاية من الممكن أن تفرض نفسها علينا بطريقة حتمية فإن الجمال الطبيعى قابل للتأويل والتفسير الفردي ، فى حين أن الجمال الفنى تتحقق الغاية الجمالية بنقل الصورة حيث هى مقصودة من الفنان وهذه الغاية تتحقق كذلك بالنسبة إلى المتلقى إلا أن الغاية بالنسبة إلى الفنان تختلط فيها الذاتية بالموضوعية حيث يبقى الفنان فى منطقة الذات بتناوله الخاص لما فى الطبيعة فى حين أنها تكون موضوعية خالصة بالنسبة إلى المتلقى .

ومن هنا يرفض «سارتر» مقولة « كانت » (الغائية بدون غاية) ويرى أن « كانت » قد خلط بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، وأن هذه المقولة « غير صالحة للدلالة على العمل الفنى ، ذلك لأنه فى الحقيقة يتطلب أن يكون الموضوع الجمالى فى حاله (ظاهرة غائية) فحسب ، وأن يقتصر على التماهى اللعب الحر

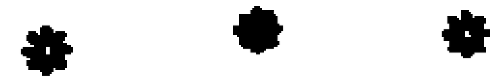
---

(١) انظر : النقد الأدبي الحديث : هامش ص : ٣٤٢ .

(٢) انظر : آلن (ا . ل .) وجودية من الداخل – ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد بمجلة الآداب . أكتوبر : ١٩٥٦ .

المنظم للمخيلة ، غير أن ذلك نسيان بأن خيال الشاهد ليس فقط وظيفة منظمة ولكنها بناءة ، إنه لا يلعب ، ولكنه مدعو ليركب ثانية ، أو ليؤلف من جديد الموضوع الجمالى من وراء التحديد التصويرى الذى تركه الفنان ، ولا يستطيع الخيال أن يسعد بذاته كما هو الأمر بالنسبة لوظائف العقل الأخرى لأنه دوما فى الخارج ، دوما فى داخل مشروعات مرتبطة بها(١) » .

وهكذا قلب الوجوديون المفاهيم الفلسفية المتعارفة من قبل واتجهوا بفلسفتهم نحو (الإنسان) ، وتخلو عن « الكلمة التقليدية : (اعرف نفسك بنفسك) واستبدلوا بها (كن ما أنت) (٢) » .



والفكر الفلسفى عند الوجوديين يعود فى جوهره إلى فلسفة الفن وقضايا الجمال ، وهم يحاولون دائما إخضاع الفن لمنطق الفلسفة الوجودية الإنسانية ، وما قاله « سارتر » فى فلسفة الفكرة يقوله فى قضايا الفن . يقول « سارتر » : « ليست هنالك أسس محددة قبليا خارج الفن الأدبى » .

والعمل الأدبى نداء سخى طليق من كل قيد ، متحرر من كل شرط ، نداء حر كريم يتوجه به كاتب ذو نفس حرة مختارة ، وموجه إلى نفوس حرة مختارة ، تشارك الكاتب فى خلق ما يريده ، خلقا صادرا عن الحرية فى معناها الإنسانى .

« إن فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها فى المستقبل ، ويتجاوزها دائما متى تحققت ، وهو لا يعى هذه القيم إلا إذا كان منغمرا

---

(١) Situation . p . 93

(٢) هذه هى الوجودية : ص ١٦٩ .

وسط مجتمع هو فيه بين طبقته أو فئته مضطهد، ولكن فى الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره ، بجهوده فى أمته أو طبقته أو فئته ، ولا يكون ذلك إلا عن وعى بحريته ، على أنه لا يكون ثائرا حق الثورة إلا فى جهوده الإنسانية المشتركة مع نظرائه من أمته أو طبقته ، وإلا كان متمردا ، وليس الغرض من الوعى بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد إلى تغيير الموقف ، وإلا كانت حرية ذاتية سلبية ، على نحو ما يراه الزينونيون من أن المرء ينعم بالحرية فى القيد ، يقصدون الحرية الذاتية الباطنة » (١) .

وهكذا تكون حرية الأديب الإيجابية مسئولة مسئولية ذاتية ، لأنه يمثل أعلى صورة للانسان المثالى فى سلوكه ، ومهما حاول أن يتخلص من هذه المسئولية فلن يستطيع لأنه لابد وأن يتخذ موقفا إزاء البشرية ، لأن الإنسان خلال كل موقف جزء من كل هو العالم ، وليس من حق الروائى « أن يتخلى عن المعركة ويستقر آمنا على جبل كمتفرج » إنه ملتزم بما يؤمن به ويرى — عن صدق وصحو ضمير — أنه هو الحق والخير والجمال .

* * *

ومن ثم يفرق الوجوديون بين الأدب المنثور من جهة وبين سائر الفنون الجميلة ومعها الشعر من جهة أخرى — فالنثر هو الذى يستطيع النهوض بعبء الدفاع عن الديموقراطية ، التى هى ثمرة الحرية ، والتى إذا أصابها ما يهددها كان على الكاتب أن يترك قلمه ويحمل سلاحه للدفاع عنها ، ومن هنا كان الأدب هو السبيل إلى معركة الحرية ، « إن فن النثر متضامن مع النظام الوحيد الذى يظل للنثر فيه معنى — الديمقراطية — وحين تهدد هذه الحرية ينتقل التهديد للنثر ، وهنا يعجز القلم عن الدفاع عنها ، وهنا يتوجب على

(١) النقد الأدبى الحديث : ص : ٣٤١ .

الفنان أن يحمل السلاح ، فان الأدب يرمى بك فى قلب المعركة ، والكتابة هى وسيلة مخصوصة من أجل إرادة الحرية ، وحين تبدأ فأنت إذا ملتزم شئت أم أبيت » [١] .

والخلاف بين النثر وغيره من الفنون لا يعود فى حقيقته إلى قواعد فنية مقررة أوقيم جمالية سابقة الوجود فرضتها قوة عليا أو فرضتها الطبيعة ، لأن كل قيمة جمالية فى العمل الأدبى تكتشف فيه بعد خروجه إلى حيز التنفيذ ، وإنما يعود إلى مفهوم الدلالة فى أدوات كل فن ، فالنغمات والألوان والأشكال ليست علامات تشير إلى شىء ما ، خارج عنها ــ طبعا من المستحيل أن نجرد هذه الأشياء إلى عناصرها الخالصة ، فان فكرة الصوت البحت واللون البحت والشكل البحت تجريد بحت ، ولكن المعنى الضئيل الغامض الذى تتقمصه من بهجة خفية أو حزن مقنع ، أو غير ذلك ، يظل حالا فيها أو يرتجف حولها كضباب الصيف ، فهو دائما لون أو صوت ، وإلا فمن يستطيع الفصل بين الأخضر النباتى وبين بهجته الهادئة ؟ فلدينا الأخضر أو الأحمر أو الأصفر ولا شىء وراء ذلك .

وهذا الذى يجرى على عناصر الخلق الفنى يجرى أيضا على تأليفها ، فالرسام لا يهدف إلى أن يرسم دلالات على قماشه ، بل يخلق شيئا ، وهو إذا زاوج بين الأحمر والأصفر والأخضر ، فلاشىء لدينا يبرر أن يكون لهذا التزاوج دلالة يمكن تحديدها ، نعم ، أغلب الظن أن هذا التزاوج أو هذا التأليف ينطوى على روح تتقمصه ، إذ لا بد أن يكون الفنان مدفوعا ببواعث ولو خفية ، إلى اختيار هذا اللون دون ذلك ، ويمكن للمشاهد أن يذهب إلى أن الأشياء التى خلقها الفنان على هذا النحو تعكس أعمق ميوله غير أنها

---

(1) Situation . 1 . 113 .

لا تعبر أبدا عن غضبه أو قلقه أو رضائه أو سروره على نحو ما تعبر الكلمات ، وإنما هى مشربة بها .

وهكذا الموسيقى يهدف إلى النغم فى ذاته وبهذا « لا يرسم المرء المعانى ، ولا يضعها فى الموسيقى » .

ومن هنا كانت الفنون محاكاة دون دلالة ولا معنى ، تهدف إلى الكشف عن معانى « فالمعانى لا ترسم ولا توضع فى ألحان ، فمن الذى يجرؤ والحالة هذه أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزاميين » (١) .

والحق أن هذا التجريد فى الفن إنما ينطلق من فكر « سارتر » لا من واقع الفن ، ونحن نتفق مع الدكتور « طه حسين » فيما ذهب إليه من أن « المصورين والمثالين والبنائين والموسيقيين يمكن أن يلتزموا ويحتملوا التبعات ، وقد التزموا بالفعل واحتملوا التبعات قبل أن يوجد النثر ، وبعد أن وجد النثر ، وفى العصر الذى نعيش فيه ، وفى البيئة التى يعيش فيها جان بول سارتر نفسه » (٢) . ومن ذا الذى يتجاهل ما تعبر عنه تماثيل كبار الفنانين من معان ، أو ينكر ما تحفل به أعمال عظماء الموسيقيين من معانى .

وعلى أساس من (الدلالة) يفرق « سارتر » بين الشاعر والناثر فهما وإن كانا يتخذان من اللغة وحدة للعمل الفنى فانهما يختلفان فيما يهدف إليه كل منهما من استعمال الكلمات ، فالكلمات عند الشاعر هدف فى ذاته ، فهى باستعماله لها تصبح مجرد أشياء يقف عندها دون هدف ما من وراء هذا الاستعمال ، إذ أنها حينئذ ليست وسيلة للتوصيل ، بل يقول « سارتر » : إن الشاعر لا يستخدم الكلمات مطلقا وإنما هو الذى يخدمها » .

(1) Situation. 1 . 63 .

(٢) ألوان : د . طه حسين . ص ٢٧٧ ط . دار المعارف . ١٩٥٢ .

ولما كانت الحقيقة لا يمكن الوصول إليها إلا باللغة وفى اللغة باعتبارها أداة البحث والكشف عن الحقيقة ، فالشعراء لا يقصدون أبدا إلى الكشف عن الحقيقة وإبرازها ، ومن هنا لا شأن للشاعر باللغة باعتبارها أداة وإنما هى أشياء لا علامات ولا رموز .

والواقع أن «سارتر» بهذا يكون قد رجع إلى شكلية الفن عند «كانت» وإلى اعتباره لعبا ولهوا دون نظر إلى الدلالة والمضمون

والكلمات فى اللغة باعتبارها علامات تكون إما أن يتجاوزها الناظر إلى ما وراءها مما تدل عليه وهذا ما يفعله الكاتب الناثر، وإما أن يقف عند حد النظر إليها فى ذاتها ، وهذا هو الشاعر والكلمات بالنسبة إلى الناثر كالآلات تبلى بالاستعمال شيئا فشيئا حتى إذا فقدت قدرتها على الاستعمال ترمى ، وبالنسبة للشاعر فهى فى حالتها المتوحشة البدائية ، وهى أشياء طبيعية تنمو فطريا كما ينمو العشب والأشجار .

الشاعر يستعمل الكلمات استعمالا خاصا به فالكلمة الشعرية عالم خاص تعتريه بعض التغيرات لتمثل دلالتها بدلا من أن تعبر عن هذه الدلالة، وتغيراتها تتمثل فى الرنين فى الطول فى علامة التأنيث أو التذكير ، فى منظارها الخارجى كل هذا وغيره يكسبها سمات المادة ، وبهذا تكمن فى داخلها دلالتها وهى تمتص مشاعر الكاتب فتتحول بها إلى صور مجازية ، وهكذا تتحول الكلمة الشعرية إلى عالم خاص ، تشبه الألوان والنغمات فإذا ضم الشاعر بعض هذه الوحدات إلى بعضها كان فى هذا كالرسام عند ما يجمع بين ألوانه فى اللوحة . فالدلالة لم تعد شيئا خارجيا بل صبت هذه الدلالة فى كيان الكلمة وشكلها ورنينها وحروفها وأصبحت جزءا جوهريا من هذا المزيج الجديد .

ومن هنا يرفض الوجوديون فكرة الالتزام فى الشعر على اعتبار أن

الشاعر قد ابتعد عن اللغة فى استعمالها الإنسانى وأخذ ينظر إلى الكلمات على أنها مجرد أشيـــاء ، وبذلك يدخل الشعر دائرة الفنون كالرسم والنحت والموسيقا ، وهى فنـــون لا يمكن القول فيها بالالتزام لأنها فاقدة المعنى كما سبق .

أما النثر عند الوجوديين ففيه نستخدم الكلمات لغاية ، فهو أداة ينتفع بها ، والناثر يستخدم اللغة كعلامات تدل على أشياء فهو « يخترق الألفاظ لينفذ منها إلى ما وراءها ، كما تخترق الشمس لوح الزجاج » أى أننـا لا يعنينا منها إلا أنا تشير فى صحة ووضوح إلى شىء ما أو تصور ما ، وبمجرد أن تؤدى هذه الوظيفة تلقى جانبا دون أن يلتفت إليها .

فاللغة هى الوسيلة التى اختارها الناثر للكشف عن العالم وتقديمه للقارىء ليعمل فيه حريته ويحدد مسئوليته تجاه الموضوع ، فليس غايته التـــأمل أو الاستمتاع بصوت الكلمات ورنينها ، فاللغة عند الكاتب لها خطورتها كأداة لهـا وظيفتها الاجتماعية ، والكلمات « مسدسات محشوة » إذا تحدث بها الكاتب فهو يطلق النار ، ولكن عليه أن يصوب إلى هدف ، وليس كطفل ـ يصوب كيفما اتفق ـ يغلق عينيه ويطلق لمجرد متاع الطلقة وهى تدوى » .

« فليس الكاتب ـ عند الوجوديين ـ إنسانا منطويا على نفسه فى عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردى ، ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذى يعيش فيه ، وعمله الأدبى ذو هدف فى ذلك العالم الذى يحيا فيه ، لأنه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعى الكاتب بما يتحقق به وجود هـذا الوعى الوجود الحق المعتد به عندهم ، وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد ـ مع ذلك ـ من التزام الكاتب فى صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره إليه من مسائل هى مثار القلق فى عصره ، ومبعث الألم

والأمل فيه ، فالعمل الأدبي الصحيح وعى بعالم محدود المعالم فى فترة زمنية تاريخية يشف عنها وعى الكاتب بما يخلقه ويصوره ، وهذا الوعى الحى يشترك فى مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد » [(١)] :

ومن هنا كان النثر عند سارتر — أولا وقبل كل شيء — هو وجهة نظر العقل ، ولهذا كان مفهوم الالتزام الفنى يختلف عن مفهومه الخلقى ، فالالتزام الأدبى عقلى ، فى حين أن الالتزام المتصل بمشكلة القيم وهو الالتزام الخلقى غريزى : « فالكاتب يكون ملتزما عندما يحاول أن يحقق أكثر وعى واضح كامل بما يشتغل به ، أى عند ما يجعل التزامياته التلقائية المباشرة تتقدم لما هو متأمل بالنسبة له وللآخرين » .

ومن هنا كان الكاتب فى إطار من ذاتيته لا يستطيع إلا أن يكون متمردا رافضا لكل عفن وفساد ، إنه متمرد ومسئول إذا صمت لأن صمته له معنى ، ولكن « سكوته على الظلم الاجتماعى هو مشاركة منه وتأييد لهذا الظلم » وهو إذا كتب .. يعطى المجتمع ضمير إدانة ولذلك فهو فى حالة تطاحن دائم مع القوى المحافظة التى تريد أن تحافظ على التوازن الذى يريد هو تغييره عن طريق الثورة » .

إن الأديب الناثر وهو يتوجه الى جمهور خاص — هم قراؤه — وعلى أساس من تحديد هذا الجمهور القارىء يحدد نوعيـــة ما يكتب ومفهوم ما يدخله فى أدبه ، ومن هنـا يتوحد الموضوع والجمهور عند « سارتر » ، « ويجب أن يعى الكاتب بأنه لا يوجد اختلاف من أى نوع بين موضوعه وجمهوره لأن موضوع الأدب كان دائما هو الإنسان فى العالم » .

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ٣٤٤ .

على أن الكاتب قد يقصد إلى جمهور مثالى فى المستقبل ، إذا وجد من معاصريه جفوة ، وقد يقصد إلى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له — من وراء تصوير الموقف الخاص — مثله الإنسانية . ولهذا يقسم «سارتر» الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب قسمين : جمهور واقعى ، وجمهور إمكانى ، وتوجه الكاتب إلى أيهما يتحكم فى صياغته ومعانيه وتصوره جملة »(١) .

وهكذا نجد « سارتر » يجعل للفن وظيفة أخلاقية ، لأنه لا يقوم على استقراء الواقع ، وإنما يقوم على فرض الرأى لتغيير هذا الواقع « وإن أدبا كهذا يحمل طابعا أخلاقيا : إنه يتوخى إنارة حقبة ، ويتيح وجود خطوط توجيهية فيها »(٢)

ويصرح « سارتر » بأنه « ينبغى أن يصبح الأدب كله أخلاقيا وأدب قضايا » .

إن اهتمام الكاتب بالمضمون لا يعنى إهماله للأسلوب ، فالأسلوب يمنح النثر قيمة : ومع هـذا فيجب ألا يكون الأسلوب المشغلة الشاغلة إذ لا قيمة للشكل من حيث هـو شـكل ، فالشكل بلا مضمون لا قيمة له ، إذ الأسلوب وسيلة لا غاية فى ذاته ، والفنان مضطر إلى تجديد لغته تبعا لمقتضيات التجدد المستمر فى الإطار الاجتماعى .

والأسلوب الجيد فى النثر الفنى هو فى خدمة المعانى ، وتبعا لمقتضياتها ، فيمر به القارىء دون أن يشعر به «فالناثر يضفى معانى عواطفه ساعة يعرضها»(٣)

والأسلوب كعلاقة بين الكاتب والقارىء يمثل بلوح زجاجى غير مصقول

(١) ما سبق .

(٢) سارتر والوجودية : البير يس . ترجمة سهيل إدريس . ص : ١٥٥ . ط بيروت ١٩٥٤

(٣) Situatiou . P . 39 .

يتوسط القارىء والكاتب ، ومن هنا تكون المتعة الجمالية كشىء خفى لا يكاد يفطن إليه ، والقيم الفنية فى الأسلوب كتناسق العبارة وموسيقية الجمل تهىء القارىء لفاعلية العمل الفنى دون إثارة انتباه بهذه القيم ، وهى فى ذلك مثل طقوس الإيمان فهى ليست الإيمان نفسه . ولكنها تهىء له .

وهكذا يرى الوجوديون أن أكبر الأخطاء هو ما يتوهمه أصحاب نظرية الأسلوب البحت من أن الكلمات نوع من النسيم يمر على سطح الأشياء فيمسها مسا خفيفا دون أن يغير فيها شيئا ، ومن أن المتكلم ليس إلا شاهدا يلخص مشاهدته البريئة فى كلمات ، بل الحقيقة أن كل شىء يسميه الكاتب يصبح على غير ما كان عليه قبل أن يسميه .

كذلك يدين الوجوديون الواقعية التى تذهب إلى أن الواقع يكشف عن نفسه لدى المتأمل ، وحين يحاولون أن يرسموا للعالم صورة يقدمونها فى صورة مجردة عن ذاتية المصور ، يقول « سارتر » : « الخطأ الكامن فى الواقعية يرجع لكونها تعتقد أن الشىء الواقعى بمجرد تأمله يقع تحت دائرة الكشف وعلى ذلك فبقدرتنا القيام بتقديم تصور مجرد عنه » .

إن الكاتب لا يستطيع أبدا أن يكون محايدا فى تصويره للمجتمع الإنسانى وكيف يستطيع أن يكون كذلك أمام المظالم الكثيرة التى يحتويها هذا العالم ، وكان واجب الكاتب الأول هو القضاء عليها ، إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى لا يستطيع أى كائن أن يقف منه موقف الحياد .

إن الكاتب له موضوع واحد يجب أن ينشغل به ، هذا الموضوع هو الحرية لأنه إنما يكتب عن حريته وحرية الآخرين لأن الكتابة ماهى إلا طريقة معينة من إرادة الحرية ، وليس المراد بالحرية فى الفن الحرية بمعناها التجريدى

حيث يحلم الكاتب حلما مطلقا فى مستقبل أجوف، إن الكاتب إذا أرادأن يتحدث عن هذا العالم المجرد المطلق فليفعل ولكن من المؤكد أنه لن يستمع إليه أحد ، لأنه من المحتم أن يتجه إلى مخاطبة قراء معينين فى ديمومة محددة أى أن حرية الكاتب تتشابك مع حرية الآخرين، والكتاب – كعلاقة — يقيم صلة تاريخية بين الناس يتحدون فى نفس التاريخ ويشاركون بالمثل فى عمله » ولا يعدوالعمل الأدبى أن يكون مجرد صرخات على الورق لا معنى لها إن لم يكن متوجها إلى الآخرين .

من هنا كان لابد للحرية أن تكون من خلال الموقف ، ولما كان الإنسان مجموعة مواقف تاريخية فان ادعاء العالمية ومخاطبة جميع الناس ما هو إلا وهم مثالى ، فلابد أن يتوجه الكاتب إلى أناس معينين فى فترة زمنية معينة « وحتى لو كانت عيونه مصلوبة على الأكاليل الخالدة ، فان الكاتب يتحدث لمعاصريه وأخوته فى الطبقة والجنس » وإذا أراد الكاتب أن يكتب فى قضايا البشر العامة فلابد أن يكون تناوله لها فى إطار من عصره .

إن مهمة الكاتب فى المجتمع الثورى هى القيام بدور الوسيط بين الجميع ، وفى المجتمع الطبقى فقط يستطيع الأدب أن يحقق ماهيته .

وإذا أصبح المجتمع متكاملا — أى طبقة واحدة – فهنا تهيأ للكاتب فرصة الكتابة عن الإنسان بعامة « فى مجتمع بلا طبقات ، بلا دكتاتورية سوف يصل الأدب إلى أن يعى ذاته ، وحينئذ سوف يدرك أن الشكل والمضمون، والجمهور والموضوع أمور متماثلة ومتحدة ... وعلى ذلك فسوف يستطيع المرء أن يوضح أفضل إيضاح عن ذاتية الإنسان عندما يملك قدرة التعبير فى عمق أكثر عن المستلزمات الجماعية »(1) .

* * *

(1) Situation . P . 193 .

على أن ارتباط الأديب بمذهب سياسي معين لطبقة بعينها من طبقات المجتمع سيجعله منغمسا في عيوب هذا المجتمع وشريكا في صنع مقابحه بتثبيته للتقاليد والقيم التي ارتضاها هـذا المجتمع وامتزج بهـا ، وفي قبول مذهب الصفوة الممتازة من القوم بدون أن يقف منها موقف الناقد ، لأنه صار من بنية هذا المجتمع ، وكل أدب ينتجه مثل هذا الأديب فهو أدب مآله إلى الضياع ، لأنه يشبه البناء المائل ، وإن ضياع الأدب يـكمن في خضوعه لمذهب أو عقيدة ، أو أي قوى معينة لأنه حينئذ سيكون مجرد أداة للاستغلال ، يقول «سارتر»: « أنا أقول إن الأدب في زمن معين يـكون مستلبا عندما يفقد القدرة على التوصل إلى أن يفي بوضوح استقلاله ، وكذلك يـكون مستلبا إذا خضـع للقوى الزمنية أو لأية عقيدة أو مذهب سياسي ، أو بـكلمة مختصرة عندما يجعـل من نفسه مجرد وسيلة لا غاية مطلقة من أية آسر ... إنني أقول إن الأدب يكون تجريديا إن لم يحقق برؤية صادقة شموله وإحاطته ، وذلك إذا اقتصر فقط على مبدأ استقلاله الشكلي بدون مبالاة بموضوعه »(1) .

وعلى ذلك فالأدب الحق هو أدب مجتمع لا طبقيـــة فيه ، الأدب الذي يكشف هذا المجتمع فيرى فيه أفراده ذواتهم ، إنه أدب المواقف ، إنه رؤية الفنان المتمرد الذي يريد أن يرفض الواقع ، فيختار الموضوعات التي تـكشف عن نوع إدراكه لواقعه ولعالمه ، ويتضح هذا الإدراك عن طريقـة تناوله لأشخاصه وتعمقـــه في تصوير جوانب خاصة بهم ، والشعور بالزمن في لحظة الوعي .

وهكذا يكشف عن الموقف الفلسفي أكثر من كشفه عن الهدف النفسي داخل الشخصية بطريقة التحليل النفسي العام ، وإنما بتحليل الموقف الإنساني

---

(1) . P . 190 .

الخاص بالأديب ، بالوقوف على مقاصد الكاتب العميقة ، وأهدافه التي يرمى إليها ونوع التجربة التي عاشها والتي تعكس استجابته لعصره .

* * *

ومن هنا يمكننا أن نتمثل (أدب الموقف) الذى تقوم عليه نظرية الأدب عند الوجوديين، وكانت دعوة «سارتر» و «سيمون دي بوفوار» إلى الرواية الميتافيزيقية أو ما يمكن أن نطلق عليه رواية (الموقف) التي تختلف عن الرواية السيكلوجية إنها رواية الإنسان المتمرد الذى يرفض الواقع ، والتى تكتسب قيمتها وكرامتها بما تحقق للمؤلف وللقارىء من كشف حر .

وهذه الرواية (الميتافيزيقية) ليس معناها أن نصب الفكر الفلسفى فى قالب أدبى « فن العبث كما تقول « سيمون دى بوفوار » أن « نتخيل رواية « لأرسطوطاليس » أو « سيبوزيه » لأنه لا محل فى هذه المذاهب الميتافيزيقية للذاتية والزمانية[1] » .

إن الرواية (الميتافيزيقية) لا تقوم على الفكر الفلسفى التجريدى وإنما تقوم على الفلسفة التى تتناول الإنسان زمانيا وذاتيا« فليست الرواية فى الواقع إلا العالم الذى يمنح فيه الفعل مع الشكل، وحيث تقال الكلمات النهائية وحيث يملك الناس الواحد منهم الآخر تماما ، وحيث الحياة تأخذ على عاتقها مظهر المصير . . فعالم الرواية هو تقويم للعالم الذى نعيش فيه ، وفى تتبع أعمق رغبات الإنسان .

وهكذا تبتعد الرواية (الميتافيزيقية) بمفهومها الوجودى عن التجريد

(١) انظر : الأدب والميتافيزيقيا : سيمون دى بوفوار . ترجمة : أسعد العربى . مجلة الأدب ديسمبر ١٩٥٤ .

وتتجـــه إلى المواقف التى يعيشها الإنسان « إنها إذا قرئت بصدق وكتبت بصدق تحمل كشفا للوجود لا يمكن لأى نمط تعبيرى آخر أن يعدله ، وبدل أن تـكون كما زعم بعض الناس أحيانا انحرافا خطيرا للنوع الروائى ، يبدو لى على العكس ، أنها بمقدارما تنجح فى تحقيق غايتها تـكون أكمل تحقيق له لأنها تجهد فى إدراك الإنسان والحوادث الإنسانية فى علاقاتها بمجموع العالم، ولأنها وحدها تستطيع أن تحقق النجاح الذى يفشل فيه الأدب الخالص كما تفشل الفلسفة الخالصة ألا وهو تصوير هذا القدر فى وحدته الحية وفى إبهامه الجوهرى الحى هذا القدر الذى هو قدرنا المسطور فى الزمن وفى الأبدية فى آن واحد » .

* * *

وفى إطار من الفـكر الوجودى تـكون شخصيـة البطل فى الرواية الوجودية ، فالبطل الوجودى لا بدوأن يكون حرا فى نفسه متخاصا من كل القيود سواء أكانت اجتماعية أو وراثية ، وأن تنبع حريته من أعماق نفسه ، لا تستند حريته لأى قيمة سابقة ، *إن القارىء إذا أحس فى أن أفعال البطل* المستقبلة إنما تسوقها عوامل وراثية أو اجتماعية فإنه سرعان ما يرتد إلى لحظته، وتستمر نفس القارىء فى القراءة مع الشعور بأن هناك ما يقاومها، ويحول بينها وبين الانطلاق لأنه الـكتاب الذى تقرأه ، إن البطل فى المسرحية الوجـودية يتجدد دائما ، إنه بعد أن ينتهى من فعل الشىء تظل عنده إمكانية فعل آخـر وهكذا ، لأن التركيز على البعد المستقبلى لا الماضى هو الهدف من تصوير البطل ، ولأن هذه النماذج لا تستند إلى أى قيمة مسبقة ، « ونحـن عندما نشرع فى قراءة عمل أدبى وجودى يلفنا غموض ضخم بحكم أن الشخصيات ينتزع عنها وجه هو الوجه الماضى ، ويتلألأ منها فحسب الوجه المستقبلى ، ومن هنا يحـــدث للقارىء نوع من القلق ، وفى الحقيقة إن الشخصيات فى المسرح الوجودى ليست واضحة كل الوضوح وكذلك الحوادث ، وإنما هي تطور فى شىء من الإعتامية على أساس ما قالته « سيمون دى بوفوار »

من أن الحياة مزدوجة الدلالة والمعنى وأنها حالة من الغموض يتبين فيها المرء وضعه ومكانته .

والوجوديون يذكرون بأن البطـــل فى العمل الأدبى إذا صور هكذا فستنزع عنه قدسيته . . ولهذا نرى أبطالا فى الرواية والمسرح الوجوديين يكوّنون جبنهم أو شجاعتهم ، فالوجودى يقول بأن الجبان يصنع نفسه بجبن والبطل يصنع نفسه بطوليا ، وأن هناك إمكانية للجبان أن يتخلى عن جبنه وللبطل ألا يصبح بطلا ، كما قال « سارتر » فى (الوجودية فلسفة إنسانية) وهذا عين ما أكده « كامو » : « الأبطال إنما يتكلمون لغتنا ، ولهم ضعفنا وقوتنا ، وعالمهم ليس أجمل من عالمنا ولا أكثر إضاءة ، ولـكنهم على الأقل يتابعون مصائرهم إلى النهاية الأليمة(١) » .

* * *

وهكذا تقوم فلسفة الفن عند الوجوديين على الطابع الإنسانى الفردى النابع من الإحساس بمسئولية الأديب تجاه مجتمعه وعصره .

وتتضح معالم فلسفة الموقف فى العمل المسرحى عند « سارتر » من خلال رؤية البطل فى موقف فلسفى يكشف عن طابع الالتزام نحـو نظرة اجتماعيـــة .

فمسرحية : (طريق الحرية (Chemin de la Liberté) تتناول نظـام الطبقة الاجتماعية الذى يمزق الوشائج الإنسانية ، ولا خلاص من هذا التمزق إلا « إذا تغير النظام السياسى والاجتماعى ، وزالت هذه الفروق التى تجعل من الناس أقوياء وضعفاء ، وفقراء وأغنياء ولا سبيل إلى أن يلتقوا أو ينعموا بالحياة مادامت

(١) علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة : ص : ٢٩ .

قائمة ، فهم يجدون المساواة إذا ماتوا . . . « فجان بول سارتر » يريد أن يجعل المساواة بين الناس حقيقة واقعة تريدها الجماعة كلها ولا يريدها الأفراد متفرقين[١] » .

وفى مسرحية (الذباب — Les mouches (مثلت فى ٣ يونيو ١٩٤٣) يختار « سارتر » بطله من الأسطورة الإغريقية ، وهو (أوريست) Oreste — ليعالج عن طريق الرمز قضية العصر فى مجتمعه ، وهو الاحتلال النازى إبان الحرب العالمية الثانية ويدعو قومه من الفرنسيين إلى القضاء على وخزات الضمير والتجمع لمقاومة المحتل والانضمام لحكومة فيشى .

فالبطل « أوريست » يكتشف حريته ، ويحدد على ضوء من هذه الحرية مسئوليته تجاه ذاته وتجاه الآخرين لقد اكتشف أن الحرية بدون اختيار لا تعدو أن تكون سرابا خادعا ، ولهذا نفى « أوريست » كل عامل أخلاقى من ذاته ويتمثل فى الندم ، والمرموز له بالذباب وبهذا النفى قتل أمه « كليتمسترا » وزوجها « إيجست » فى فعل حر وإرادة حرة واختيار حر . وتحمل المسرحية دلالتها السياسية « فـ آرجوس » رمز لفرنسا (حكومة فيشى) و « إيجست » هو رمز للاحتلال النازى ، أما « كليتمسترا » فهى حكومة فيشى نفسها « وكان دين الندم فى « أرجوس » هو الندم الذى استثاره فى الفرنسيين حكام فيشى عقابا للفرنسيين وتكفيرا عما بذلوه من طيش فى فترة ما بين الحربين ، بل إن سياسة فيشى التى تحظى بتأييد جانب من الكنيسة الكاثوليكية قد وجدت رمزا لهذا التعاون فى الحرص الذى بدأه « جوبيتر » على « إيجست »[٢] .

---

(١) ألوان : ص : ٣٤٣ .

(٢) سارتر مفكرا وإنسانا ـ أمير اسكندر بالاشتراك ص: ٢٥٤ ط : دار الكاتب العربى

و تعمق مسرحية (موتى بلاقبور Morts Sans S'epuiture) بنية الذات الإنسانية ومعاناتها وموقفها من الاستسلام والصمود من خلال تناول حركة المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازى .

أما مسرحية الأيدى القذرة Les Maius Sales (كتبت عام ١٩٤١) فهى تكشف عن أن العلاقات السياسية والعمل السياسى يستلزم بالضرورة تلطيخ الأيدى فى ذلك الصراع ، حيث نجد (هوجو) الذى يحرص على نظافة يديه يدير حوارا مع (هودرر) حول الخطأ السياسى الذى يرتكبه هذا الأخير فى محاولته التحالف مع البرجوازية ، ويرد عليه «هودرر» بأن وضع اليد فى الأيدى القذرة مرحلة حتمية من مراحل العمل السياسى ، وأن (هوجو) فى نقائه لا يفعل شيئا إيجابيا .

وقد قوبلت هذه المسرحية بالترحيب فى العالم الغربى وترجمت تحت عنوان (القفاز الأحمر) على اعتبار أنها تمثل هجوم « سارتر » على الشيوعيين فى فترة خصامه مع الحزب الشيوعى ومحاولة تأليف حزب يسارى خاص .

وأما مسرحية (سجناء الطونا ـ Les. Séquestrés, D'alatne) التى مثلت فى ٢٣ سبتمبر ١٩٥٩ فتتناول قضية التعذيب إبان الثورة الجزائرية ، وقد اختارها « سارتر » ألمانيا الغربية مسرحا لأحداثها وهو يرمز بهذا إلى أن الخاسر سيكسب كل شيء فألمانيا التى منيت بالهزيمة فى الحرب انتهى بها الأمر إلى أن تكون من أقوى الدول اقتصاديا .

وبطل المسرحية « فرانتزفون جيرلاش » الذى سجن فى عزلته مغلقا الباب على ذاته متجنبا الشعور بذنبه هو رمز للضباط الفرنسيين الذين يضحون بشرفهم العسكرى من أجل النصر بتنظيم عمليات التعذيب فى الجزائر — وسينتهى بهم الأمر إلى موقف مأساوى وعابث مثل ذلك الموقف الذى وقفه

« فرانتز فون جيرلاش » ، أليست قضية (الخاسر يكسب كل شيء) صادقة هنا ؟ وأليس من الأفضل أن تتخلى فرنسا عن الجزائر — أو أن تخسر الجزائر — وتربح أوضاعا جديدة بعد ذلك كما حدث لألمانيا التى خسرت الحرب »[١].

ويعلق « سارتر » على هذه المسرحية بقوله « لم أكن لأكتب — الطونا — لو كانت مجرد مسألة صراع بين الجناح الأيسر والجناح الأيمن ، إن « الطونا » بالنسبة لى مرتبطة بكل التطور الذى مرت به أوربا منذ عام ١٩٤٥ ، وهي مرتبطة بمعتقلات السوفيت ارتباطها بالحرب فى الجزائر »[٢].

ولا يعتقد « سارتر » أن المسرح يمكن أن ينبع من الأحداث السياسية مباشرة . . ولا يعتقد أن التزام الكاتب المسرحى يتمثل فى مجرد تناوله لأفكار سياسية ، ذلك لأن من الممكن إنجاز ذلك فى الاجتماعات العامة وعلى صفحات الجرائد .. إن العمل الفنى حتى ولو لم يكن سياسيا يجب أن ينبع من فهم الفنان لعصره ، يجب أن يكون هذا العمل الفنى منسجما مع العصر[٣] ، فالمضمون لا يكشف عن نفسه وإنما يتضح من خلال المشاركة مع الآخرين فيما وراء الأحداث المعروضة ، وهنا تبرز أهمية التكثيف الفنى فى إطار اتحاد المضمون بالشكل ، وأن تكون الفكرة نابعة من الخصائص الفنية للعمل الفنى .

* * *

وتبلور هذا التفكير الجمالى فى الآن فى اتجاهين يقف كل منهما فى مواجهة الآخر موقف النقيض ، ودارت حولها قضايا الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة .

---

(١) سارتر مفكرا وإنسانا . ص : ٢٧٨ .

(٢) حديث مع جان بول سارتر . مقال ترجم فى مجلة الكاتب سبتمبر ١٩٦١ .

(٣) ما سبق .

أولا :

الفــن للفــن

إن اتجاه الفن للفن مرتبط أساسا بالمثالية الجمالية فى جذوره التاريخية ، ومرتبط بالحركة الرومانسية بعد أن تحولت من الثورية فى نشأتها الأولى إلى حركة هروب عن الحياة ، وهى فى نفس الوقت صيحة احتجاج مدوية ضد الواقعية الناقدة التى تربط الفن بالحيـاة ، وتحويل العمل الفنى إلى سلعة سوقية ، فى عالم تحول إلى سوق للبيع والشراء .

لقد وجدت نظرية (الفن للفن) فى فكرة « كانت » عن جمالية العمل الفنى وبعده عن أى غائية تطلب من ورائه .

وفى مجال الفن الأدبى نجد طغيان الاتجاه العلمى على الحياة الفكرية والأدبية ، وتوهم الأدباء وبخاصة الشعراء منهم أن العلم أمدهم بالوسائل التى تكشف عن أعماق التجربة والشعور ، وأن الانسانية أوشكت على الوصول إلى طبيعة الإحساس الوجدانى الذى يعبرون عنه ، ومن هنا كانت الدعوة إلى تصوير الإحساس الوجدانى عن طريق تصوير الباعث إليـــه ، تصويرا فيه دقة تصوير النحات والرسام ، وبخاصة وقد أمدهم العلم بالبعد الثالث للصورة وهو الباعث ولابد من الكشف عن حقيقة هذا البعد الثالث بواسطة العلم ثم تصويره بواسطة الفن .

* * *

المدرسة البرناسية :

وكرد فعل لهذا الاتجاه العلمى ، وجدت المدرسة (البرناسية) التى كان لها فضل إحياء وتنمية الفن للفن ، ذلك أن العلم وإن كان قد كشف الكثير من الحقائق المتعلقة بالإنسان فإنه عجز عن كشف عالم الإحساس والشعور ، وليس فى استطاعة النظريات العلمية أن تفسر إحساساتهم وإخضاعها للتحديد والدرس .

وقد وجدت هذه المدرسة فى فكرة « كانت » عن فصل العمل الفنى عن غرضيته أو نفعيته ، واتخاذ الذوق ملكة للحكم أساسا تستند إليه نظريا، كذلك كانت لفلسفة « هيجل » الشكلية القائمة على العناية بالشكل والاستقلال التام بالصورة وجمالها أهم شىء بالنسبة إلى الإطار الفنى ، وأن قيمة العمل الفنى تتمثل فى خلوه من أى غرضية نفعية وتنحصر فى القيمة الجمالية .

ومن هنا اعتبرت البرناسية عالم الخيال هو مجال الفن الوحيد ، وأن هذا العالم هو غاية فى ذاته وليس له صلة بأى إدراك سواه حتى لو كان الحق لأن الجمال ليس خادما للحق ، والفن نوع من الرفاهية الفكرية مقصورة على الخاصة من القوم ولا صلة بحاجات المجتمع إذ لا منفعة من ورائه ، وعلى كل فنان ألا يهدف لغير غاية جمالية ، وعلى الشاعر أن يرى ظواهر الكون والحياة رؤية خاصة جمالية بعيدة عن أى دافع اجتماعى أو سياسى أو خلقى .

ومن ثم فإن المضمون لا قيمة له من حيث نفعه وإنما جماله يعود إلى تجرده من هذه الغائية وبعده عن تحقيق أى فائدة ، والامتاع الفنى يعود إلى الصورة وما يتوافر فيها من وضوح ودقة وتنميق شكلى وبعد عن أى غاية نفعية .

ومن هنا امتاز شعرهم بالروعة والوضوح والدقة والجلال فى الصورة

الشعرية ، وكان أنسب أنواع الشعر الذى يتفق مع مذهبهم هو الشعر الغنائى لأنه أقرب أنواع الشعر إلى ما يدعون إليه من مبادىء ، ومع عناية البرناسيين بالصورة الشعرية وصياغتها فإنهم يستمدون موضوعاتهم من مناظر الطبيعة أو استلهام الحضارات السابقة من أحداث وآثار لتعرض صورها عرضا موضوعيا بعيدا عن شخصية الفنان وحياته العاطفية ، ومن هنا كان المبدأ القائل بحتمية انعدام الشخصية فى العمل الفنى ، والمبدأ القائل بجمود المؤلف نفسه ، وانطلاقا من هذين المبدأين يقول « فلوبير » : « إنى أشعر باشمئزاز لا أستطيع القضاء عليه من أن أضع على الورق شيئا من قلبى » ويقول : « إن العاطفة لا تصنع الشعر ، وكلما عبرت عن شخصك كنت هزيلا » إن الفن يجب أن يرتفع فوق العواطف الشخصية والشكوك العصبية الذاتية ، وليس معنى هذا بأى حال من الأحوال انعدام الجاذبية الخاصة فى الفنون ، فمن الضرورى فقط أن يتحول القصصى عن نفسه وعن مصلحته هو ليحولها إلى الآخرين ، ويقول « فلوبير » أيضا هنا : « لا أريد حبا أو كراهية أو شفقة أو غضبا .. أما الجاذبية فهى شىء آخر .. لن يشبع منها الإنسان[1].

والشعر بهذا فن جميل يكفى نفسه بنفسه لا هدف له إلا ذاته ، وهو مخلوق لقيم جمالية تنحت من اللغة « حتى لنحس فى قصيدة ، (الفن) « لجوتيه » وهى القصيدة التى تعتبر إنجيل هذا المذهب بأن « جوتيه » لا يفرق بين الشعر والنحت ، فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته وأن يختار من مادة اللغة أصلبها ، كما يختار النحات من الرخام أصلبه ، ومايزال يصارعه حتى يلين بين يديه ويخضع للصورة التى يريد أن ينحتها فيه حيث يقول للشاعر : « انحت وارد وشكل حتى يستقر حلمك الطافى فى الصخرة الصلبة . » ويرى « ليكونت دى ليل » أن الشعر تجسيم بواسطة الصور اللغوية ، ووصف شعرى

---

(١) بحث فى علم الجمال : جان برتليمى . ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز : ص : ٤٦٠ ط ١٩٧٠ .

جمالى المرئيات »[١] فالصور تتوالى كالألوان فى اللوحة ، وكأجزاء التمثال ، ومن خلال هذه الصور المتتالية تتكون الصورة الكلية التى تبرز عمله الفنى.

وتتضح هـــذه الخصائص الفنية للمدرسة البرناسية حينما نقرأ قصيدة (البحيرة) لزعيم هذه المدرسة « ليكونت دى ليل» التى يقول فيها : « بحيرة شاحبة ، هى البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النمـاء ، ترنق الماء الرهيب وتفض بالأسنان ، وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض فى طنينها الحـاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ومن العشب الداخن ، تمور فى الهواء الثقيل أفواجا أفواجا ، على حين هناك فهود وأسود فى خلال الأدغال الـكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتى ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء من الظمأ واللذة ، وهذه الأسود فى خطاها الوئيدة تزدرى أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد اليراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة ، يخلط الحمأ الآسن بزبد المياه .. وفوق هذه المياه الرحيبة الدكناء وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية ، يبدو ـ دائما ـ نوع من صمت الموت يتمثل دائما فى آلاف الأصوات المـكبوتة » فالصـــورة التجسيمية والوصف الموضوعى ظاهران فى القصيدة[٢] .

* * *

(١) انظر : فن الشعر . د . محمد مندور . ص : ٦٠ ط . المكتبة الثقافية ١٢٠ .

(٢) النقد الأدبى الحديث : ص : ١٧٤ .

المدرسة الرمزية :

وكان رد الفعل للبرناسية هو ظهور المدرسة الرمزية التى رأت أن هذا التصوير التجسيمى ، وهذا النحت الحسى اللغوى لا يكفيان فى التعبير عن التجربة الشعورية ، ولا يشبعان حاجاتنا العاطفية ، إذ أن مثل هذه الصور قد ترضى حاستنا الجمالية ، ولكنها لا تشبع عواطفنا وانفعالاتنا لأنها صور جامدة لا حياة فيها .

وإذا كانت الصورة تبدأ من الأشياء الخارجية المادية التى تحدث الانفعال الفنى فإن هذه الماديات المحسوسة لا تعدو أن تكون أدوات تكمن وراءها حقيقة الإحساس الشعرى ، ومن هنا يجب على الشـــاعر ألا يقف عند هذه المحسوسات كما فعل البرناسيون وإنما يجب أن ينطلق منها إلى التعبير عن أثرها فى أعماق نفسه ، ولما كانت حقيقة هذا الإحساس الشعرى والتأثير النفسى ليست واضحة كان وضوح التعبير ودقته التى يقول بها البرناسيون لا يتلاءمان مع طبيعة الشعر .

إن اللغة لا تستطيع أن ترقى إلى التعبير عن هذا العالم الخفى الكامن وراء الشعور إلا عن طريق الرمز ، ومن هنا كان من المحتم على الشاعر أن يلجأ إلى الوسائل التى تساعده على التعبير عن هذا العالم الخفى الغامض التى تقصر اللغة العادية عن كشفها أو تصويرها .

ومن هنا يكتسب الرمز مفهوما جديدا غير ذلك المفهوم القديم فى عالم الفن ، إنه التعبير عن حقيقة الإحساس خلف المحسوسات ، ولكى يتحقق هذا لابد من استعمال أدوات تتلاءم مع هذا العالم الخفى ولما كانت اللغة — وهى أداة الشعر — واضحة دقيقة بطبعها لأنها كلمات لها مدلول ، فإن على الشعر أن يحرر أدواته من هذا الوضوح وهذه الدقة وأن يبقى على العنصر

الموسيقى للكلمات حتى تصبح صالحة للتعبير عن هذا العالم الغامض الخفى وبهذا تتحول اللغة فى الشعر إلى رمز ويكون العنصر الموسيقى فيها هو أقوى وسيلة للإيحاء . وبهذا يتحقق ما يقال عنه (بتراسل الحواس) « أى وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطى للمسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المرئيات عاطرة . وذلك أن اللغة — فى أصلها — رموز اصطلح عليها لتثير فى النفس معانى وعواطف خاصة ، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجدانى واحد ، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسى كما هو أو قريب مما هو ، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة .

وفى هذا النقل يتجرد العالم الخارجى من بعض خواصه المعهودة ، ليصير فكرة أو شعورا ، وذلك أن العالم الحسى صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل »(١) وبهذا تلتقى تيارات الحواس فى مجرى واحد تتحد فيه وتتجه إلى عالم الجمال الكامن وراء المحسوسات ، عالم الغموض والخفاء الذى يتطلب إضفاء شىء من الغموض والإبهام على الصورة الشعرية حتى يتحقق بها الإيحاء ، إذ فى الوضوح قضاء على المتعة بالفن ، وفى هذا يقول « فرلين » : « أحب شىء إلى هو الأغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللامحدد » .

وقد وجد الرمزيون فى أشعار « إدجار آلن بو » الأمريكى ما يعبر عن هذا الغموض الفنى التى استطاعت رمزيته أن تعبر عن غموض الإحساس ؛ إحساس الفنان الذى خصه الله برسالة الفن وليس إحساس الفنان العادى ، وهذا يفسر لنا تعالى الرمزيين وانعزالهم فى أبراجهم العاجية المتعالية ، حيث يتعبد الفنان

---

(١) السابق : ٤١٩ .

الجمال ويلتمس الحقيقة ، حقيقة الجمال دون أن يلتفت إلى تصوير نفسه ، أو تصوير الناس ، إنه مستغرق فى هـذا الإحساس الفنى الذى يذوب فيه منفصلا عن مجتمعه .

وقد أجاد « بو » استخدام الرمز ، وتمكن من التعبير الموسيقى وطوع الألفاظ لغايتها الموسيقية بتحريرها من الدلالة اللغوية لتصيير مجرد أصوات بل واشتق كلمات دون دلالة لتعطى إيحاءات بموسيقيتها أكثر من الكلمات ذات الدلالة اللغوية ، وبهذا يذوب الشعر فى عالم الموسيقى .

وفى هذا كله لا يصير الشعر شعرا بعناصره الفكرية واللغوية التى هى عناصر غـــير صالحة أو ثانوية فيما يرون ، وإنما يكون شعرا بعناصره الخالصة ودلالته الإيحائية المستسرة المبهمة التى تشف عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها ... فالشعر الرمزى شعر مجنح يحلق فى أجواء نفسية لا عهد للغة بها .

ونضرب مثـلا للصورة الرمزية ببعض أبيات فى قصيدة من قصائد « رامبو » وعنوانها : (السفينة السكرى) يقول فيها يعنى نفسه على لسان السفينة : « حين هبطت من الأنهـار الرتيبة الهادئة لم أعـد أشعر بالبحارة يجروننى ... فى الهدير الجياش للامواج — بين مدوجزر — جريت ... قد باركت العاصفة يقظاتى البحرية ، وأخف من السداد ، رقصت على الأمواج التى يسمونها الطاوية الأبدية للضحايا ، عشر ليال دون أن آسف على عيون الفوانيس الـكبيرة الحمقاء ... ومنذ ذلك الحين استحممت فى قصيدة البحر، منقوعة فى ذوب من نجوم لبنية ، أمخر مجرى سماويا أخضر ، حيث يطفو شىء شاحب فى نشوة ، غائب فى تأمله ، هـو غريق أحيانا يهبط . وفجأة تختضب ألوان الزرقة بضروب من الانتشاء ، وبإيقاعات بطيئة تحت بريق النهار القانى ، هى أقوى أثرا من الخمر ، وأرحب من ألحان القيثارة ، حيث تختمر مذاقات الحب المرة الصهباء ... ولـكن حقا طالمـا بكيت . فالأسحار

عصيبة أليمة ، وكل قمر شرس ، وكل شمس مرة المذاق ... آه فلتنفجر منى القاعدة !! آه !! فلأذهب إلى غور البحر ...

فالسفينة السكرى هى الشاعر نفسه ، وهى سكرى بالحرية ، وبالمجهول ، على أثر توديع الواقع البغيض ، فقد ضاق « رامبو » على حداثته ـ بالتجارب الإنسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس إلى بحار مغامراته فى المجهول ، غير آس على عيون فوانيس الموانى فى حياة الناس ، ويرحل يخوض ملحمة المصير فى مناطق لم يخضها أحـد ، ويراها بخياله كأنما عبرها ، ويصور باطن وجوده المظلم المعذب ، وأمواج أحلامه ، ورغباته المختلطة ، ورؤاه الغريبة ، ونشواته المروعة ، فالسفينة الضاربة فى البحر ليست سوى نفسه أطلق لها العنان ، والقصيدة أغنيـة خلوته السامية ، وهى خلوة الإنسان الطموح ، يهرب فيها إلى مناطق التفكير العليا التى لا يفصح عنها شىء ، فلا نستطيع أن نحدد كل التحديد ما يريده ، ولا أن نفهمه كل الفهم ، ولـكنه يثير شعورا غامضا رهيبا يجعله هو موضع إعجابنا فى رحلته النفسية الخطيرة[(١)] .

وهكذا يخرج الشاعر الرمزى من العالم المـادى حيث لم يعـد قادرا على مواجهة الحقيقة والوقوف أمامها وجه لوجه ، ويرتد إلى نفسه متقوقعا فى الأشكال اللغوية والصور الفنية ويعيش فى عالم الرمز الذى تتحول كل الحقائق فيه إلى نسيج معقد ، تتشكل به كل التجارب الإنسانية .

* * *

وعلى الرغم من روعة الرمزية فى التعبير الشعرى ، وما تميزت به قصائدهم من الجلال والقوة والغموض الفنى الذى يضفى ظلالا من السحر والجمال فإنهم لم يتمكنوا من تخليص اللغة من دلالتها ، ومهما حاول الفنان الرمزى أن يكون

---

(١) النقد الأدبى الحديث : ٤٢١ .

المعنى غامضا غير محـدد فإنه يستشعر محدودية الدلالة فى الـكلمات ومن هنا لم يتمكن من تجريد اللفظ ليتحول إلى نغم موسيقى ، فالشعر فن والموسيقى فن فكلاهما فن جميل ولـكن لـكل منهما طبيعته الخاصة به .

وقـد كانت عزلة الفنانـ الرمزى فى برجه العاجى غارقا فى أحاسيسه محاولا تبر أغوارها ، سببا فى حرمان نفسه من الاتصال بمن حوله وما فى هذا الاتصال من اكتساب خبرات بالحياة تعمق تجربته وتضفى عليها حياة جديدة وتساعده على الوقوف أمام هـــذا المجهول الغامض عالم النفس والحس الجمالى .

ومما يوجه إلى الرمزيين من نقد هو الإسراف فى الغموض الذى يصـل أحيانا إلى حـد الإلغاز والطلاسم . وكثيرا ما نرى النقـاد يختلفون حـول بعض القصائد لـكبار الشعراء الرمزيين كقصيدة « مالارميه » (البعث) والتى يقول فيها :

لقـــد طرد الربيـع الشاحب فى حزن
الشتـــاء الضاحى
وفى جسمى الذى يسيطر عليـــه الدم القاتم
يتمطى العجز فى تثـــاؤب طويل .

* * *

إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى .
التى تعصبها حلقة من حديـــد وكأنها قبر قديم .
وأهيم حزينـــا خلف حلم غامض جميل .
خـــلال الحقول التى يزدهر فيهـــا عصير لا نهاية له .

ثم أخرّ منهوك العصب بعطر الأشجار .
وأحفر برأسي قبرا لحلمي .
وأعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس .

* * *

وأغوص منتظرا أن ينهض عنى الملل .

ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس .

فقد وصفت هذه القصيدة بالغموض الذى استحال إلى لغز فبعدت عن الإيحاء الفنى ، ووصفت بأنها بعيدة عن الغموض ، وأن المتأمل فيها لا يلبث أن يحس بأن الشاعر قد وفق فى خلق ذلك المجال النفسى الذى يشيع فى روحه ويود أن ينقله إلينا أو يوحى به وهو جو الملل المتجانس مع جو الشتاء حتى ليلوح ذلك الشتاء ضاحيا ، بينما يتمطى العجز بجسمه ويحفر برأسه قبرا لأحلامه ويعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس ، وعلى الرغم من كل ذلك لا يفقد الشاعر أمله ، فزرقة السماء تعود إلى الابتسام والعصافير ترفرف فى ضوء الشمس ولعله الربيع الناهض ولعلها القدرة تثبت مكان العجز المتمطى(١) .

ومن هذه القصائد قصيدة (القدر الشاب) للشاعر « فاليرى » التى وصفت بأنها أغمض قصيدة فى الشعر الإنسانى كله ، وكذلك قصيدته (المقبرة البحرية) التى ألف فى شرحها أكثر من أربعين شرحا فى حياة الشاعر وكان كثيرا ما يحاضر تلاميذه فى (الكوليج دى فرانس) عن هذه الشروح التى تسىء إلى قصيدته أكثر مما تخدمها فى نظره .

---

(١) انظر : فن الشعر : د . محمد مندور : ص : ٧٢ .

وهكذا نجد فى المذهب الرمزى منهجا خاصا للتفكير فى وظيفة الفن وتطويع أدواته وصوره للتعبير عن عالم الجمال المثالى الذى ترمز إليه الماديات المحسوسة وإن كانت لا تدل عليه.

* * *

وهكذا بدأت تتضح معالم نظرية (الفن للفن) التى تربط الفن بالمثالية الجمالية ، إذ الفن يكفى نفسه بنفسه ولا هدف له ولا غاية إلا ذاته ويجب ألا يتخذ الفن وسيلة لتحقيق أهداف أيديولوجية ، سياسية أو اجتماعية أو دينية . فالشاعر كما يقول « جوتييه » : « لا هو بالأحمر ولا بالأبيض . بل ولا بمتعدد الألوان . . وهو لا شىء . . لا يلحظ وجـــود الثورات إلا حين يخترق الرصاص زجاج النافذة » ويؤكد « فلوبير » هـذا قائلا : « أبدا .. لا سياسة أبدا . .. هنا فأل ردىء . . . هذهقذارة . . ولن تألوا الأجيال جهدا فى أن تحتقر فى قسوة أولئك الأفراد الذينأرادوا أن يكونوا على جانب من النفع والذين تغنوا لسبب ما » ومن هنـــا لا يمكن للفن أن أن يتقيد بقواعد الأخلاق العامة ، فان كان هدفه تمثيل الحياة فكيف نبعد من الفن تصوير الشر ؟ إن فى هذا نفيا للفن نفسه .

وفى هذا الإطار يصبح من الصحيح أن الحقيقة الأخلاقية للفنان قائمة فى قوة تصويره وفى حقيقته لكن وظيفة الفن هى صنـــم الجمال أكثر منها تصوير الحياة ، فلكى ينجح الفنان فى هـذا يجب أن يـكون حر التصرف طليقه ، وإن كان الأمر عكس هذا أى إذا عمل الفنان باحثا عن هدف أخلاقى ، فانه يقلل من قوته الشاعرية ، ويمكن هنا دون مخاطرة أن نراهن على أن عمله سيكون رديئا ، على أن الجمال يغير كل شىء ، ويحوى الشكل فى ذاته حقيقة ومعنى أخلاقيا أرفع من ذلك الذى يراد فرضه عليه من الخارج،

وما دامت الفكرة قابلة بذاتها لأن تكون مشوبة بمعنى اجتماعى ما، فان الشكل الجميل للعمل الفنى يصبح بالضرورة – وهو بعينه – فكرة جميلة، وفى هذا المعنى يرى « فلوبير » : « أن أخلاقية الفن تنحصر فى الجمال ذاته . . . وليست هناك للفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة ما دام الأسلوب وحده طريقة مطلقة فى رؤية الأشياء »[(١)] .

وهكذا يمتص الفن الجمالى علم الأخلاق ويجعله تابعا له .

فالفن فى مجاله قيمة عليا ، والفنان يخدم المطلق الذى لا يخضع لأى مطلق آخر ، والشىء الذى يحدد نشاط الفنان هو الجمال الذى يهدف الفنان من إنتاجه الوصول إليه ، ولذا فهو إذا أخضع نفسه لأى شىء غير ما يتطلبه هذا الهدف الجمالى فهو يهدر فنه ويهدر نفسه « فأنت تنكر عالم الفن وحقيقة الفنان كفنان إذا أنت فرضت عليه ضرورة اتباع هدف آخر . مهما يكن هذا الهدف رفيعا ، وعلى ذلك يصبح الضمير الأخلاقى منا مرتبطا ، ولاشك أن القانون الأخلاقى هنا لا يهدف مباشرة إلى التصوير أو الكتابة ، ومع ذلك فهو يضع مبدأ أوليا يقول بأن من الردىء أن تحارب ضميرك ، فليس من حق الطبيب — ضميرا — أن يكون طبيبا رديئا ، وليس من حق الفنان كذلك — ضميرا — أن يكون فنانا رديئا ، لأن ضميره الفنى يرغمه ألا يذنب ضد فنه ، فان هو ، بناء على هذا ، خان حقيقته هو كفنان ، وخان ضميره الفنى ليعمل فى إطار أخلاقى أو اجتماعى . يكون قد تعدى على أحد الأشكال المقدسة للضمير الإنسانى والضمير الأخلاقى نفسه بهذا القدر » .

وبهذا يصبح الفن قيمة ، قيمة مستقلة تقف فى مواجهه القيم الأخرى ،

---

١ — انظر : بحث فى علم الجمال : جان برتليمى : ص : ٤٦٠ .

سواء أكانت ذات قداسة كالقيم الدينية أو تهدف إلى الخـــير كالقيم الأخلاقية أو تعمل على الوصول إلى الحقيقة كالقيمة العلمية .

وهكذا تتصل نظرية (الفن للفن) بالفلسفة الشكلية الجمالية ، وأصبحت الصورة وإجادتها وإتقان صنعتها هى مشغلة الشعراء بصرف النظر عما تحمل هذه الصورة من مضمون أو صدق .

* * *

الشعــــر الخالص :

وقد تفرعت عن نظرية الفن للفن قضية الشعر الخالص، أى أن للشعر عناصر جوهرية خالصة وعناصر غير خالصة ، وتتمثل العناصر الجوهرية الخالصة فيما يتصل بالشكل أو صياغة التجربة « فالصورة وحدها ـ كما يقولون ـ تـكسب العمل جمالا، والقصيدة تؤثر لا بالفكر الذى وحى بها، ولا بالموضوع الذى تعالجه ، ولـكن بكمال تنسيقها ، وبانسجام إيقاعها ، وبقوة التعبير وغناه ، ويجب فى العمل الفنى أن يتع الأحاسيس والأحاسيس وحدها ، وليس له أن يهتم بامتاع الروح » (١) فجوهر الشعر هو حقيقة مستترة عميقة إيحائية لا سبيل إلى التعبير عنها بمدلول الـكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة ، وهذه العناصر غير مقصورة على جرس الـكلمات ، ورنين القافية ، وإيقاع التعبير ، وموسيقا الوزن ، فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التى يختمر فيها الإلهام .

ولكن إذا وضعت الـكلمات فى مواضعها الإيحائية الحق ، وصدرت فى إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس ، وعن حميا فنية فإنها تشف عن أجواء روحية رحيبة ، كما يشف صلصال الجسم المادى الـكثيف عن

١ — الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص : ٢٨٨ .

جوهر الروح التى تمده بالحياة ، وهـذا الجوهر المستسر الذى يشف عنه التعبير الشعرى لا يمكن ـ فى هذه الحالة ـ تحديده أو وصفه ولا الزعم بأنه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها ، وكأنما يسرى فى كلمات الشعر الإيحائية ـ فى صفاتها السابقة ـ تيار كهربى ، أو قوة مغناطيسية ، كتلك التى تحدث عنها أفلاطون على لسان — سقراط ، إذ أن الحديد المغناطيسى لا يقتصر على جذب حلقة الحديد ، بل يكسبها خاصة الجذب لما يمسها من حلقات أخرى .

وإذن يوحى التعبير فى الشعر ـ بما فيه من هذا التيار المستسر ـ بمدلولات ليست منطقية فى جوهرها ، ولا وضعية فى اللغة ...

تلك هي عناصر الشعر الخالصة ، وبها يصير الشعر نوعا من التصوف اللغوى فى دلالته الإيحائية التى لا تعتمد على المنطق ، وإن كانت لا تضاد العقل ؛ ولكنها تتجاوزه .

أما عناصر الشعر غير الخالصة — فى نظر هؤلاء — فهى الموضوع أى ما يفهم من العنوان عامة ، ثم الأفكار المدلول عليها فى الشعر الذى نظم فى ذلك الموضوع ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقى للأفكار ، والتدرج فى الدلالة على التجربة ، وتفصيل الوصف ، والمشاعر المثارة إثارة مباشرة : وبالجملة : جميع الأفكار والمشاعر والصور المباشرة ، فتلك كلها ليست جوهر الشعر ، عند دعاة الشعر الخالص ، وإن كانت — حين تنتظم فى العناصر الإيحائية — تكتسب ذلك التيار المستسر الذى تحدثنا عنه ، وتندرج فيه ، وتنجذب بمغناطيسه ، فتتضافر جميعها لخلق الشعور الفريد غير المحدود ، المعتمد أولا على العناصر الإيحائية الخالصة ، وإنما يكون الحكم على الشعر على حسب ما يتوافر له من إحكام فى العناصر الخالصة ، ولا عبرة عند هؤلاء بما سواها .

ولكن هل من الممكن أن تستغل هذه العناصر الخالصة بذاتها ، الواقع أن هذا الاستقلال يتنافى مع طبيعة الشعر كفن قولى يعتمد أصلا على الكلمة ذات الدلالة اللغوية ، وبدون هذا المدلول يصبح الشعر نوعا من الهذيان والعبث ومن هنا لا يمكن أن تستقل العناصر الجوهرية بذاتها بل لا بد أن تصاحب العناصر غير الخالصة ، وكل ما يقال هنا هو إبراز الجانب الإيحائى — أى العنصر الخالص — وهو وحده الذى يتجاوز المدلول اللغوى كما سبق أن وجدنا عند الرمزيين . ويقول « فلوبير » : « إن بيتا جميلا من الشعر لا يدل على شىء خير من بيت أقل منه جمالا وإن احتوى معنى » وهو لا يقصد إلى خلو الشعر كلية من المعنى وإنما الذى يهدف إليه من هذه العبارة هو أن الذى يكسب الشعر خاصيته ليس المعنى وإنما عنصره الخالص وإن كان الشعر بطبعه يدل على معنى .

ومن هذا المفهوم للشعر الخالص نجد أن جانب المعنى فيه ، وإن كان ثانويا ، وأن الشعر يبلغ غاية الجودة إذا امتزج المضمون الجيد بالصياغة الجيدة « بحيث يكون كل تغيير فى تلك الصياغة ضارا بالمعنى ، فيصبح قالب الشعر محكما فى الإيحاء بالمعنى إيحاء لا يغنى فيه غير ذلك القالب ، وهذا أمر لا يتوافر إلا إذا بلغ الشعر درجة من الكمال يعز وجودها .

فإذا أمعنا النظر فى دعوة الشعر الخالص ، وجدنا أنها لا تغفل شأن التجربة ، ولا تهمل جانب المضمون كما يسبق إلى كثير من الأذهان .

ومن النقاد من يرى أن الشعر الخالص ما هو إلا تقويم الفن الأدبى على أساس ما فيه من خصائص فنية تعود إلى جانب الشكل والتعبير وما يتصف به من قوة ووضوح وجمال ، ومن النقاد من يرى أن الشعر الخالص « هو

المكتفى بجمال عناصره الذاتية ، ومن ثم لا يحفل كثيرا بالموسيقا ، لأن الشعر الذى يعتمد عليها يفقد صفاءه واكتفاءه الذاتى »[1]

* * *

الشعر من أجل الشعر :

ومن القضايا التى تفرعت عن نظرية (الفن للفن) قضية (الشعر من أجل الشعر) وهى تقوم على أساس من التفرقة فى الشعر والنثر فيما يتصل بصلة التجربة بالقيم الاجتماعية .

وقد ظلت النظرة الغائيه للشعر سائدة منذ « أفلاطون » و « أرسطو » حتى العصر الحديث ، وكثر الحديث عن رسالة الشاعر ووظيفته الإصلاحية ، وكيف أنه معلم للانسانية مثل الفيلسوف ورجل الدين ، واعتبار الشاعر نموذجا للانسان الفاضل فى عصره .

ظلت هذه النظرة السائدة إلى أن ظهرت الدعوة إلى اعتبار التجربة الشعرية غاية فى ذاتها ، وأن كل الغايات الأخرى الاجتماعية أو الأخلاقية لا تخلق القيمة الجمالية ، ولا تبدع التجربة الشعرية ، لأن الشعر — كالفن بوجه عام — يبدأ بالشكل الخارجى للقصيدة أو بالشكل وحده تقوم القصيدة ، إن الشاعر العظيم لا يقوم بفكرته ومضمونه بل بتنميقه للشكل الشاعرى تنميقا تندمج فيه العاطفة بسحر اللفظ ويذوب المضمون فى هيكل الشكل لتتحول التجربة إلى قيمة جمالية مطلقة « ولن يتم ذلك إلا بالتخلص من كل هدفيه ، إن تعلق الشاعر بأفكار ما — خارج فنه — ما هو إلا إفساد لفنه ، وهو سبيل إلى تزييف التجربة لاختلاطها بالعاطفة الكاذبة ، وإفساد للتأمل الداخلى الذى يؤدى إلى إبداع الشاعر ، وكلما تدخلت المبادىء فى خيال الشاعر

(١) انظر : محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقي : د. محمد مندور: القاهرة ١٩٥٧ .

وأحاسيسه كان ذلك مظهرا من مظاهر الكذب الفنى وإهدارا لقيمة الشعر الجمالية .

إننا نرى الشاعر فى عمله الفنى ليس من خلال الصورة فحسب بل إن شخصيته تبدو من خلال النغمة واللهجة الخاصة ، إننا نراه بوضوح من خلط ألفاظه وبناء جمله وبعث الرنين فيها ، إننا نتعرف على شخصية الشاعر من خلال هذا الشكل قبل أن تصل فكرته إلى عقولنا ، ودون أن يقول (أنا) إن هذه النغمات نغماته هو ، أليس هذا الشكل هو الجوهر ـ جوهره هو الذى يكشف ذاته دون أن ينظر إلى غيره من الأعراض التى لا تكسبه الخاصية التى تميزه عن الآخرين .

ويوضح « أندرو سيسيل برادلى Andrew Cicil Bradley » مفهوم (الشعر من أجل الشعر) بقوله : « إن أى تجربة فنية هى غاية فى حد ذاتها وهى تستحق أن تستوعب ، وأن تمارس كما هى ، إذ أن لها قيمة كامنة بها قائمة بذاتها ، وهو يضيف أن القيمة الشعرية للتجربة لا تخرج عن كونها تلك القيمة الكامنة دون سواها ، وقد يكون للشعر قيمة أخرى بعيدة أو آجلة Ulterlor بوصفه وسيلة من وسائل الثقافة أو تثبيت العقيدة ، طالما أنها تحمل إلى الناس نوعا من التثقيف أو تساعد على ترقية المشاعر أو تساند قضية عادلة ، أو طالما تصل بالشاعر إلى الشهرة أو تغدق عليه الثروة ، وليس هذا بضار على أى حال فى اعتقاد دكتور « برادلى » ، إلا أنه يصر على أنه لا يمكن لهذه القيمة الآجلة أن تحدد على نحو مباشر أو تحسم طبيعة القيمة الشعرية بوصفها تجربة تحقق درجة من الإشباع ، تلك التجربة التى ينظر إليها ويحكم عليها من الداخل ، إن الاهتمام بالغايات الآجلة سواء لدى الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى ، أو لدى القارىء فى خلال عملية المدارسة أو التلقى ، إنما يؤدى لانخفاض مستوى القيمة الشعرية ، لأنه يفضى إلى إحداث تغيير

فى طبيعة الشعر بانتزاعه من جوه الخاص به ، فطبيعة الشعر — كما يقول دكتور « برادلى » — هو ألا يكون جزءا أو حتى نسخة من العالم الواقعى، بل يكون عالما قائما بذاته ، عالما مستقلا كاملا »[١]

وقد وجهت إلى فكرة (الشعر من أجل الشعر) اعتراضات تقوض الأسس التى تقوم عليها .

وأول هذه الاعتراضات هى أن هذه الفكرة تقوم أساسا على فصل التجربة الشعورية عن مكانها فى الحياة ، وفى هذا إغفال لقيمة التجربة ، وبالتالى إغفال لقيمة الشعر ، فالتجربة الشعرية جزء من التجربة الإنسانية ، وهى تجربة متكاملة ، ومن هنا يجب ألا تعزل القيمة الفنية عن غيرها من القيم ، كما يجب عدم التهوين من شأن هذه القيم الأخرى ، فالتجربة الشعرية تحتم الارتباط الوثيق بين الشعر والحياة الخارجية ، إن الفنان يختبىء وراء عمله الفنى ، وهو وإن كان لا يبدو أحيانا فليس معنى هذا هو عدم وجوده ، والشاعر مهما حاول أن يختفى فان شعره يحمل طابعه الشخصى ، ويرى « فاليرى » — وهو فى القمة من أنصار الفن للفن أن كبار الأدباء ما هم إلا نسخ متباينة جدا من مواقف لها مغزاها فى الحياة بدرجة لا نستطيع معها أن نفكر فى أعمالهم دون أن نفكر فى أشخاصهم ، ويقول « ت . س إليوت » : « إن الشاعر يتعذب قبل كل شىء بفعل حاجته لكتابة قصيدة ، ومع ذلك فهو لا يشعر بهذه الحاجة إذا لم يكن لديه ما يقول » والشاعر إنسان يكتب ما فى أعماقه مما يتصل بتجربته كانسان وما يعين على هذه التجربة، لأن قوة القصيدة الشعرية تعتمد أساسا على التفاعل الحركى داخل الشاعر مرتبطا بتفاعله مع الحياة ، إذ ليس الشعر مجرد تلاعب باللغة، إنه كائن حى له حياته وكيانه التى يمتد جذوره إلى حقائق فى الواقع التاريخى والاجتماعى ، ومن

---

(١) النقد النفسى عند أ . أ ريتشاردز : ص : ٧٤ .

هنا يكتسب الشعر فعاليته ، ومن هنا إذا ادعى الشعر ذاتيته المطلقة وقطع صلته بعلل وجوده ، فانه يقطع بذلك روافد حياته ، وحين لا يجد الشعر إلا نفسه بنفسه وأدار ظهره للحياة فانه لن يكون شيئا إلا العدم » .



ويرد أنصار الشعر للشعر هذا الاتهام ويقولون بأن هناك صلات متعددة تربط بين الحياة والشعر ، ولكن هذه الصلات خبيئة غير ظاهرة ، ويمكن القول بأن الشعر والحياة صورتان مختلفتان لشيء واحد ، أحدهما يتصل بحقائق الواقع — بالمعنى المألوف — وقلما تشبع الخيال إشباعا تاما ، على حين تشبع الصورة الأخرى ـ وهي الشعر ـ الخيال بما يتضمن من موضوعات يحلق فوقها ، وإن كانت لا تتضمن الحقيقة تامة .

فالحياة والشعر متشابهان أو متوازيان ، ولكل منهما طريقته الخاصة ، فالشعر « يقدم لنا — بطريقته الخاصة — شيئا نصادف صورة منه في طبيعة الحياة ، أو في طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر ، نحتكم فيها إلى معارفنا أو ضميرنا ، على حين تظهر الصورة الشعرية كما هي في عالم خيالنا الفني وتصورنا »[1] .

ومما يوجه إلى الفكرة من نقد أنها تقرر أن التجربة الشعرية ذات قيمة شعرية بحتة ، ولا يعتد في النظر إليها بأي قيمة أخرى من القيم الخارجية لأن ذلك يحط من قدر الشعر ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر .

ويرد أصحاب الفكرة بأنهم لا ينظرون إلى الشعر والخير على أنهما

(١) انظر :

Bradley ; Oxford Lectures On Poetry, P . 1-8 .

متناقضان ، لأن الشعر فى ذاته نوع من الخير الإنسانى ، ولكنه نوع مميز من الخير، غايته سبر قلب الإنسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة ، ويجب ألا نحدد القيمة الذاتية لهذا النوع الخاص من الخير بالإشارة المباشرة إلى نوع آخر .

ومن النقد الموجه لهذه القضية أنها بذهابها إلى القول بالصورة للصورة تجرد الشعر من المعنى ، فالمادة والموضوع والمضمون لا يحدد شيئا ، والتناول هو كل شىء ، بل إن سر الفن هو أنه يحطم المادة باستخدام الصورة ، وأن القيمة إنما تقع فى الأسلوب والشكل ، وهو وسيلة الاستمتاع الفنى ، فليس هناك موضوع يعجز الشعر عن تناوله بخلاف الصورة .

ويرى أصحاب القضية بأنهم لا يقصدون إلى أن يكون الشعر مجرد لغة تستند إلى خصائص اللغة ، وأن يستخدم الشاعر براعته فى النظم ، فهذا يتنافى مع طبيعة التجربة الشعرية ، وصدق التعبير عنها ، ولا يتفق مع طبيعة الشعر من التعرف على خلجات النفس ، ونبضات القلب ، والإمكانيات الطبيعية للانسان ومستقبله ومصيره الاجتماعى ، وتأثراته الوراثية وأحلامه ، وطاقته ، وموقفه الميتافيزيقى فى عصره ، وكل ما يعد مقوما من مقومات حياته وسعادته فى الأرض ، وكل هـذا يستلزم الإيمان بالتجربة والدقة فى وصفها ، والصدق فى تصويرها .

ولكن الشاعر يسمو بفنه عن النفعية ليتعمق التجارب النفسية والكونية ، ولا يكون ذلك إلا بتصوير التجربة لتكون سبيله إلى إثارة المشاعر الخاصة بهـا بوصفها مشاعر لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو أو غاية من الغايات الاجتماعية .

على أن مقومات الشعر هي السحر الفنى ، وإذا تساوت قطعتان فى هـذا

السحر الفنى ، وكانت إحداهما وصفا صادقا لتجربة حيوانية مسفة ، والأخرى لتجربة إنسانية عالمية ، فلا شك أن للثانية فضلا على الأولى[(١)] .

ومن هنا يفرق « برادلى » بين الموضوع والمادة فى العمل الفنى ، فالموضوع شىء خارجى عن العمل الفنى ، وهو يقابل القصيدة التى تتكون من المادة والصورة فمقابلته بالمادة خطأ يؤدى إلى الخطأ ، وإذا كان الموضوع شيئا خارجا فلا يمكن أن تحدد به القيمة الشعرية فلا تفاوت فى الموضوعات ، وكل موضوع قابل للتجربة الشعرية سواء كان تافها أو كان ذا قيمة .

القصيد إذن هى المقابل للموضوع ، وهى مادة وصورة وهما شىء واحد ولا يمكن الفصل بينهما كما لا يمكن الفصل بين الصوت والمعنى فى الألفاظ ، ومن هنا كان خطأ المتطرفين من الشكليين الذين فصلوا المادة عن الصورة ، وأعطوا القيمة للصورة على اعتبار أنها مقابلة للموضوع . وخطأ الموضوعيين الذين يعطون القيمة للمادة على اعتبار أنها مقابلة للصورة ، وكلا الرأيين خطأ — فى رأى برادلى — لأن القصيدة كلا امتزجت فيه المادة بالصورة وعندئذ تعود القيمة للقصيدة لا للموضوع[(٢)] .

* * *

---

(١) انظر : النقد الأدبى الحديث : ص : ٤٨٤ .

(٢) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص : ٣٩٢ .

ثانيا :

الفن والمجتمـــع

الفن يستمد منابعه من الحياة ، فالفنان إنسان يعيش فى زمن وبيئة ، والفن والحياة دائما فى صراع وعلى الفنان أن يختار ، وهو فى اختياره يعيش الألم والتمزق لأنه إما أن يستجيب لفنه فينقم على الحياة وإما أن يستسلم للحياة فينصرف عن تنفيذ عمله ، وفى هذا المعنى يقول « أوسكار وايلد » : « إن كل ما نربحه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن » كما يقول « جيد » « وما دام الإنسان مشغولا بالحياة ، فانه لا يجد وقتا للكتابة » .

الفن شيء والحياة شيء آخر ، وعلى الرغم من الارتباط بينهما ، ومهما كان الفن مصورا دقيقا للحياة فانه مغاير لها ولا يختلط بها ، فهو ليس مجرد نقل لها أو نقش وإبراز لمعالمها .

هنا تبدو القيمة الذاتية للفن ، ولكن هـــذه القيمة تفقد أهميتها حين لا تكون مكملة للتجربة الإنسانية المتكاملة للحياة ، وتنعزل كقيمة عليا تمتص كل القيم أو تتجاهلها ، إن قيمة الفن الذاتية إنما تتضح حينما يقوم الفن بدوره فى التجربة الإنسانية ، وذلك بأن يحميها ويهيىء لها البيئة الصالحة للنمو : حتى تؤدى دورها فى الحياة الإنسانية ويكون عمل الفنان هو إبراز هذه القيم فى صورة جمالية تحرك وتؤثر ، وبالتالى تتحول إلى سلوك أو نمط سلوكى ، إن الفن إذا قام بهذا الدور تزداد قيمته الفنية وتبرز .

ومن هنا كانت الدعوة للفن والحياة ، الفن للمجتمع ، الفن للشعب ، الفن للقيم ، كرد فعل للرومانسية المسرفة فى الذاتية والتى يعيش بها الفنان فى برجه العاجى ، وكانت هـــذه الدعوة نداء إلى الفنان أن يهبط من هذا البرج المتعالى المتسامى المعزول إلى المجتمع إلى الناس الذين هو منهم ، وأن يكون مرآة ذات قدرة عاكسه لما فى المجتمع من آلام وآمال ، وأن يقدم فنه فى

نسيج من هذه الآلام والآمال وفى لغة يتفهمها ويتقبلها الناس ، ولا يكون للخاصة من القوم الذى يعشقون ذواتهم .

وهذه الدعوة وإن كان قد علا صوتها نتيجة للتغيرات السياسية والاجتماعية فى حياة البشر بعد الحروب العالمية الأخيرة . فان لها جذورها القديمة منذ أن وجدنا « أفلاطون » يدعو إلى الغاية الخلقية فى فن الشعر ، كما وجدنا مثل هذه الدعوة عند « أرسطو » فى حديثه عن الملاحم والشعر التمثيلى ، وقد كانت النظرة الغائية هى محور النقد الأدبى عند « هوراس » وظل هذا الاتجاه سائدا فى إطار المفهوم الخلقى حتى العصر الحديث .

إلا أن هذه التفسيرات لعلاقة الفن بالمجتمع قد أخذت أعماقا بعيدة ، ومفاهيم جديدة نتيجة للمنطق العلمى والاجتماعى فى حياة الإنسانية ومحاولة تفهم طبيعة الفكر ومكوناته .

وقد وجدنا « دوركايم » يرى أن الفكر الإنسانى ليس ثمرة للعمليات العقلية فحسب بل هو ثمرة للبيئة الاجتماعية التى لها أثرها العميق فى السلوك الإنسانى والفكر الإنسانى ، ومن هنا يكون للفن قيمته النفسية فى حياة الجماعة لأنه وسيلة الربط الوجدانى بين أفراد المجتمع ، ولأنه نقطة التقاء بين ذاتية الفنان وبين تموجات البيئة الاجتماعية ، وبقدر العلاقة بينهما ، وقدرة الفنان على الرؤية الصحيحه ، وحساسيته إزاء ما يرى تختلف درجة التأثير الفنى فى حياة المجتمع .

كما كان لآراء « فرويد » عن اللاشعور والشعور أثرها العميق فى ربط الفن بالمجتمع ، وبخاصة بعد أن جعل مكونات اللاشعور تعود إلى منطقة الشعور المرتبطة بالمجتمع وبمدى ما يحققه أو لم يحققه الفنان من رغبات داخل إطار مجتمعه ، وهنا تتحقق الغائية من الفن إذ يؤدى دور المخدر كما يشارك الحلم فى بعض خصائصه ووظائفه .

والفنان فى رأى « فرويد » مخلوق منطو ذو نزعات غريزية تمنعه من

الملاءمة بين ذاته وبين سلوكه العملي ، وبهذا يكون العمل الفني ثمرة انفصام متكون داخل الذات نتيجة وطأة وضغوط المجتمع على الفنان في ذاته الأولى في محاولته التمرد على الذات الاجتماعية التي تحاصرها ، ولهذا فان الفنان يجد في عالم خيـــاله ما يشبع تلك الرغبات ، فهو يحقق متطلباته المستحيلة إلى (إمكان) عن طريق (التسامي) الذى يصنعه خياله ، وفي الوقت نفسه فان الفنان عنده من المرونة ما يجعله متصلا بعالم واقعه فهناك خيط رفيع يربطه به ، وهناك مسافة تمكنه من العودة والاندماج والترابط مع هذا المجتمع .

فالفن — في معتقده — يحقق عن طريق الوهم الرغبات المكونة في اللاشعور ، والفرق بينه وبين الحلم أنه يقوم بعملية ارتقاء بمستوى الأحلام لتكسب طابعا إنسانيا .

« وفرويد » يتصل بفكر « أرسطو » حين يرى أن الفنان في تعبيره عن أحلامه المحبوسة يتحرر منها أي يتطهر كما يذكر « أرسطو » .

« ويونج » يرى أن الفنان لا يتجه بارادته إلى غايات محددة ، وإنما هو يترك الفن يقوده ، لأن الفن في نظره دافع فطرى يتحكم في الفنان بالرغم من أنه إنسان له غاياته ومطالبه الشخصية ، ويتحدث « يونج » عن تأثير اللاشعور الجماعي في الفرد ، إن عالم اللاشعور لا يقتصر على مجرى الرغبات المكبوتة للفرد ، ولكن تكمن في أعمق مناطق اللاشعور صور يشترك فيها الجنس البشرى ، والفنان في رأيه يتمثل دوره في المجتمع من خلال اعتباره حاملا للاشعور الإنساني ، وممثلا للنفسية الإنسانية بصفة عامة في الجنس البشرى ، ومن هنا لا يمكننا أن نكشف عن سر الابداع الفني ودور الفنان إلا بالنظر إليـــه كانسان لا كفرد ، ومن ثم تتمثل موضوعية الفن ، ونتعرف على أسباب تأثيره وفعاليته في الحياة .

* * *

وهكذا ساعدت مثل هذه الدراسات على الاتجاه بالفن اتجاها اجتماعيا

بالنظر إلى الإبداع الفنى على أنه ثمرة من ثمرات المجتمع لا الفرد ، وأن العمل الفنى تكثيف لميول المجتمع ورغباته وحاجاته وله جذوره التى تتجاوز فردية الفنان إلى كيان الجماعة ، إن الفنان يخضع فى عمليــــة الإبداع إلى عوامل فكرية هى جزء من النسيج الاجتماعى ، ومن هنا يؤدى الفن وظيفته فى تحقيق الترابط بين أفراد المجتمع .

ومن ثم تبرز — من وجهه النظر الاجتماعية فى تفسير الفن — غائية الفن التى تصبح جزءا من العمل الفنى ولا يتحقق وجوده بدونها .

فالفن الذى يدرك تجريديا لا وجود له ، والفنان الذى لا يعدو أن يكون فنانا فحسب غير موجود فى دنيانا ، وإنما الموجود فى واقع الحياة هو عمل فنى خلقه فنان مبدع لن يتمكن التناقض الوظيفى القــــائم عنده من القضاء على الوحدة الجوهرية ، ولهذا لا يمكن الفصل بين الفن وبين واقع حياة المبدع ، وليس الفنان متأملا فحسب بل هو إنسان ، يحب ويكره ويعبر عن حبه أو كرهه للآخرين وبذلك تكون الغاية من الفن هى السمو بالفرد على ذاته ، بأن يتوحد بالجميع ، فيكون فنه امتداد المجتمع إلى موجودات الطبيعة (١) .

أن الوقوف بالبحث عند ظاهرة الجمال المطلق لن يجدى شيئا ، لأن الجمال نسبي تختلف معاييره من عصر إلى عصر ، فالحياة بكل جوانبها الحضارية تخضع لسنة التطور والتغيير ، والفكر الجمالى كظاهرة إنسانية ينطبق عليه هذا ويخضع لعديد من المؤثرات والتغيرات ، والذوق الإنسانى يختلف من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى حضارة وفقا لمقتضيات العصر وسيطرة المفاهيم السائدة فيه ، ومن هنا فان معايير الحكم الجمالى ليست ثابتة بل متغيرة ، ويتضح هذا إذا تأملنا تطور الوعى الجمالى للانسان ، ففى العصور البدائية كان الوعى حسيا فطريا ، وقد تجسد هذا الوعى فى تلك الرسوم والأقنعة والأساطير والخرافات التى ترتبط ارتباطا وثيقا بنزعته الصوفية ومتطلباتها من الطقوس

---

(١) انظر : مسائل فلسفة الفن المعاصر — جويو — ترجمة سامى الدروبى . ص : ٨

وفى الحضارة المصرية القديمة نجد الوعى الجمالى يخضع لعقيدة البعث والخلود التي كانت هى الإطار العام لهذه الحضارة ومنه انبثقت وانعكست على تقاليد الفن وأساليبه ، وكان مظهر هذا هو ظهور الكتلة والضخامة وبروزها فى فن النحت ، وما تعكسه من اتزان واستقرار ، ودقة التشريح والمحاكاة ، وفى مجال التصوير برز عنصر التكوين الشكلى للصورة الإنسانية الذى يقوم على مبادىء من الفن تتمثل فى التسطيح والأوضاع المثالية ، ويستند الفن بوجه عام على فلسفة وقيم وقوانين ثابتة وضع أسسها الكهنة ، ومع هذا فإن المصريين لم يجهلوا الاتجاهات الفنية الأخرى ، وإنما خضعت مقاييس الفن وأسسه إلى جوهر الحضارة المصرية ، وفى هذا يقول « أفلاطون » : « إن المصريين القدماء لم يجهلوا القواعد المنظورية ، ولكنهم رأوا أن الأسلوب الذى سار عليه فنانوهم هو أصلح تعبير عن معتقداتهم وتوضيح تعاليمهم » .

وتغيرت المعايير الجمالية فى العصور الإغريقية ، وتحددت الأسس الجمالية فى التناسب والترتيب والاتزان ، فاذا توازت هذه العناصر اكتسب الشىء صفة الجميل ، وظهر قانون « النسب الذهبية » أو القطاع الذهبى Golden section ، كما وضعوا المقاييس المحددة والنسب الدقيقة الثابتة لجمال الجسم الإنسانى .

وفى العصور الوسطى خضع الوعى الجمالى إلى سلطان الدين بما جعل للفن وظيفة تثقيفية أساسية هي تلقين الشعب روح الدين وتعاليمه ، وكان المنظور هو الفكر لا البصر ، فالأشكال فى اللوحة والعناصر لا تتحدد قيمتها وحجمها وفقا لبعدها عن عين المشاهد بل وفقا لمرتبة أصحابها الدينية والاجتماعية ، فحجم الكاهن أو الملك يجب أن يكون أكبر وإن كان فى مؤخرة اللوحة .

وفى عصر النهضة كانت عودة إلى نماذج الفن القديم القائم على التوازن والانسجام متمثلا النحت اليونانى كأرقى نماذج الجمال الفنى ، كما خضع

التصوير لدقة المحاكاة والتجسيم والبروز وإبراز البعد الثالث وإظهار القيم الملمسية من المعايير الجمالية والصفات التشكيلية الأساسية ، ذلك أن العودة إلى فلسفة القدماء وتغلب النزعة الفردية الدنيوية على النزعة الجماعية الدينية أدت إلى تغلب الواقعية على المثالية ، وإلى تطبيق مبادىء المنظور البصرى فى لوحات الفنانين ، وذلك بتنظيم الخطوط وتنغيم القيم اللونية بحيث تعطى الاحساس بالبعد الثالث مما يزيد من الانطباع الواقعى المجسم[١] .

وفى القرن العشرين أخذ الاتجاه التقليدى يتلاشى تدريجيا ، وظهرت اتجاهات وقيم جديدة فتعددت المدارس واختلفت الأساليب ، وازداد فهمنا لطبيعة الإبداع كثمرة للتقدم العلمى والحضارى وبذلك تغيرت المعايير الجمالية وتنوعت المفاهيم ، ولم يعد الحس الجمالى للإنسان المعاصر يتأثر كثيرا بالأعمال الفنية التقليدية .

وهكذا يتضح لنا أن فكرة الجمال المطلق الثابت ، أو النموذج المثالى المحدد للقيمة الجمالية أمر يصعب قبوله فى تناول الفن والجمال .

إن النظرة الاجتماعية فى الفن ترفض كل النظريات والفلسفات التى تنظر إلى الفن هذه النظرة التجريدية ، كما ترفض كل النظريات التى تقوم على أساس من « اللذة » الجمالية باعتبارها هى الغاية من الفن ، وهم لا ينكرون أن الفن يمنحنا أرفع « لذة » وأشهى متعة ، بل لعلها تكون أدوم متعة وأقواها تستطيع الانسانية تحقيقها ، ولكن تحديد المفهوم الفنى باللذة فيه إهدار لقيمة الفن وإغفال لوظيفته الحقة ، إذ يتحول الفن إلى نوع من التسلية أو اللهو ، وهو بذلك يتساوى فى هدفه مع أى لعبة ، ومن الممكن أن يؤدى دوره حل ألغاز الكلمات الأفقية والرأسية ، والواقع أن الفن أسمى من أن

---

(١) انظر : علم النفس فى الفن والحياة : د . يوسف مراد . ص ٣٧ .

يكون لهوا ، إذ أن وظيفة الفن الجميل لا تعلل بهذه الطريقة ، فالغاية من الفن مختلفة تماما عن الغاية من اللعب ، ويقودنا التحليل الدقيق للأصل السيكلوجى والنتائج السيكلوجية فى كل من اللعب والفن إلى نتيجة واحدة : اللعب يهىء لنا تصريفا وتنشيطا ولكنه يخدم غايات أخرى مختلفة ، فللعب قيمة بيولوجية عامة بمقدار ما يكون إرهاصا بضروب النشاط المقبلة ، وكثيرا ما بين الدارسون أن لعب الطفل ذو قيمة تربوية إعدادية ، فالولد الذى يلعب لعبة حربية ، والبنت التى تهتدم دميتها كلاهما يحقق استعدادا وتربية تهىء لواجبات أخرى أهم وأدخل فى باب الجد ، لكن وظيفة الفن الجميل لا تعلل بهذه الطريقة ، إذ ليس فيها لهوا أو إعدادا . . . إن الاستمتاع بالفن لا يتولد من عملية استرخاء وليونة متمطية وإنما يتولد من تكثيف كل طاقاتنا ، أما التسلية التصريفية التى نجدها فى اللعب فهى نقيض تلك النزعة التى تعد ضرورة لازمة للتأمل والحكم الجماليين ، يتطلب الفن تركيزا كاملا وحالما نخفق فى التركيز ونطلق العقال لمشاعرنا الذية وهواجسنا يحتجب عن أعيننا العمل الفنى .

إن التسلية وسيلة للبعد عن الإحساس بالذات ينزع القائم بها إلى الانبساط والفرار من الواقع وقتل الوقت وملء الفراغ ،وهى نوع من الراحة والاستجمام ، وليس هكذا الفن بما يتطلب من جدية وأبعاد فى التجربة الإنسانية وما يؤديه من أهداف محددة فى بناء التجربة الإنسانية وتنظيمها: وفى نظريات اللعب واللهو والتسلية إغفال لأهم طاقة من طاقات الفن،أعنى قوته البنائية فى تكوين عالمنا الإنسانى .

ونحن نسلم بأن اللعب والتسلية كان لهما شأن كبير فى حياة الإنسان منذ بدائيته إلى أن أخذ بأسباب الحضارة ، لما للعب من أثر فى السلوك الإنسانى

بالتخفيف من ثقل الحياة الجادة وما تتسم به من رتابة وتكرار وإرهاق للجسم وتحطيم للأعصاب ، فوجد الإنسان فى اللعب والتسلية حاجته من الاستجمام وتجديد قواه للابقاء على صحته ومداومته للانتاج ، ومن هنا عقد الباحثون الصلة بين الفن واللعب ، وحاولوا أن يوضحوا طبيعة الفن برده إلى وظيفة اللعب ، إلا أن حجج هؤلاء لاتعدو أن تكون حججا سالبة لأن الغاية تختلف كما سبق أن ذكرنا ، وإذا كان الفن يثير انفعالا فان الجهد الذى يبذل فيه لإثارة الانفعال إلى مسارب النفس الإنسانية إنما يقصد به تحقيق منفعة ، فى حين أن إثارة الانفعال فى اللعب والتسلية فهو لايقصد به تحقيق منفعة وإنما يتحول إلى متعة على اعتبار أنه شىء قيمته فى ذاته «ولاشك أن النظريات النقدية التى تبنى آراءها على حقيقة أن المتعة فى حد ذاتها هى الهدف الأساسى لأى نوع من أنواع النشاط ، لاشك أنها نظريات خاطئة ، فلكل نشاط مهما كان هدفه الخاص به ، وصحيح أن المتعة قد تتحقق فى معظم الحالات بعد الوصول إلى هذا الهدف وإنجازه ، غير أن هذه مسألة مختلفة تماما عن القضية التى يثيرها النقاد عموما ، فاذا قرأ إنسان ما قصيده بغرض اجتناء المتعة التى سوف تنتج إذا ما نجح فى هذه القراءة ، فان سلوك هذا الإنسان ليس قويما على أى الحالات ، فالحقيقة أن القصيدة فى حد ذاتها هى ما يجب أن يثير اهتمامنا ، وليس النتاج الفرعى الذى تثيره عملية النجاح فى القراءة ، إن الخطأ كل الخطأ هو أن نوجه اهتمامنا وانتباهنا ، بحيث نضع مسألة الحصول على المتعة فى مقدمة كل الأغراض الأخرى »[1].

الفن أسمى من أن يكون متعة، ولكن المتعة والتعليم والأخلاق جزء جوهرى من العمل الفنى ومن هنا يرتبط النتاج الفنى بحياة الجماعة ، ويؤدى دوره التثقيفى فيها بحذر ومهارة حتى تتضح الفروق بين التجربة العلمية والتجربة الفنية .

---

(١) النقد النفسى عند ١٠أ٠أ٠ ريتشاردز : ص : ١٠١

وقد سبق أن ذكرنا بأن العلم يقدم لنا تنظيما فى الأفكار ، والأخلاق تمنحنا تنظيما فى الأعمال ، والفن يعطينا تنظيما فى تبين المظاهر المرئية والملموسة والمسموعة ، وقد كانت النظرية الجمالية بطيئة فى إدراك هـذه الفروق الأساسية وتبينها بوضوح ، لأن العالم يهتم بالحقيقة التجريبية للشىء لا الرؤيا المتصورة ، ومن أجل هذا يقارن بين الأشياء متخذا الملاحظة والاستقراء ليتبين الفروق المميزة للأشياء ، وقد يتجاوز العلم الحقائق المادية للأشياء إلى البحث عـن أصولها الأولى كما يفعل (الجيولوجى) فى تفسيره للقوانين العلمية العامة التى أوصلت الأرض إلى شكلها الحالى وما هى عليه ، وهـذه العـلاقات التجريبية وهذه المقارنات فى صنوف الحقائق ، وهذا البحث فى العلاقات العلية ـ كل هـذه أمور لا وجود لها عند الفنان ، إن الفنان بدخوله دائرة الفن لا يسأل : لأجل أى شىء وجد هذا الشىء ؟ ، ومن أية علة ؟ إذ أن التجربة الفنية تقف أمام صور الأشياء وراء وجودها وطبيعتها وخصائصها التجريبية ، وهذه العناصر ليست ثابتة وإنما تبرز نظاما متنقلا يكشف عن أفق جديد من آفاق الطبيعة والحياة ، ولذلك فاننا لا نستطيع أن نـدرك المعنى الحق والوظيفة الحقة للفن إلا حين ترى الفن اتجاها خاصا أو توجيها جديدا لأفكارنا وأخيلتنا ومشاعرنا . وإذا كان النحت والرسم يجعلاننا نرى العالم المحسوس بكل ما فيه من غنى وتنوع فان الشعر هو الذى يكشف حياتنا الذاتية ، والشاعر هو الذى يبرز إلى النور تلك القوى اللامحـددة التى لا علم لنا عنها إلا فـكرة غامضة غائمة ، مثـــل هذا الفن ليس نسخة مزورة أو فضلة من حياتنا الداخلية ، وإنما هـو عرض أصيل لها .

إن رؤيانا الفنية لحقائق الـكون والحياة فيها غنى وتنوع ومعرفة ، ولو نظرنا إلى الأدب ذلك الفن الإنسانى الرفيـع لوجدنا أنه لا يمـكن أن يكون وسيلة للمتعة واللهو أو تزجية الفراغ عند إنسان يحب نفسه فحسب ويعيش منعزلا ، بل إنه بمثابة رسالة فى نظر الأديب ، ولا بد أن تـكون له

غاية فى نشدان الحقيقة التى يسعى إليها الإنسان ، ورسالة الأدب التى تتمثل فى الحق والخير ونشدان السعادة وهى غاية الحياة الإنسانية لا يهدف إليها الأديب من أجل ذاته فحسب بل لذاته من خلال الجماعة التى ينتسب إليها ، والإنسانية التى هو جزء منها ، ومن هنا تتضح رسالة الفن فى بناء الحياة .

وتبدو هـذه الاجتماعية لوظيفة الأدب عند الرومانتيـكيين فى إطار الانطوانية الفنية وعبادة الجمال لذاته والعزلة العليا يقول « لامارتين » : « إن مهمة الشعر هى نشر الحب والحقائق والمنطق وعواطف الدين والحماسة بنشوته بين الشعوب » ويرى « هوجو » : « أن الفن للفن يمـكن أن يـكون جيلا ، لكن الفن للتقدم أجمل » والشاعر يأخذ الأرواح على عاتقه ويعرف أنه مسئول عنها ولا يريد أن يطلب إليه الجمهور حسابا عما عامله فى يوم ما »

وقد مارس كل من « دوماس الابن » و «جورج صاند» نفس المذهب فـكتبت « صاند » تقول : « إن الفن اجتماعى بالضرورة » و كتب« دوماس الابن » يقول : « إن كل أدب لا يأخذ فى اعتباره نواحى الـكمال والنصح بالأخلاق والمثل العليا والفائدة ، بالاختصار أدب مريض ، يولد ميتا »

وطبيعى أن الفلاسفة التحرريون مثل « برودون » ، « وسان سيمون » « ولوى بلان » « ولامنيه » يتجهون مثل هذا الاتجاه باعتبار أن «العالم يتحلل ويذوب .. ويلقى دين المستقبل أضواءه الأولى على الجنس البشرى الذى ينتظر وعلى مصائره المستقبلة ... ويجب أن يكون الفنان نبيا »[1] وهذا ما عبر عنه « تولستوى » فى روايته (آنا كارنينـا ـ (Anna carnine) بقـوله : « إن الحياة عامة عبارة عن حالة من التقدم ، وإننا معشر رجال الأدب نقوم بالدور الرئيس فى هذا التطور ، وإن وظيفتنا نحن معشر الفنانين والهواة

---

(١) بحث فى علم الجمال : ص : ٤٧٢ .

هى أن نثقف العالم ، ولـكن يحال بينى وبين إبراز هذا السؤال الطبيعى : « ما عساى أكون ؟ وما الذي يتعين على أن أعلمه الناس ؟ . وقد أوضح لى بعضهم أنه من العبث أن نعرف ذلك ، وأن الفنانين والشعراء يعلمون الناس دون أن يدركوا الـكيفية التى يعلمونَ الناس بها ! » (١) .

وتطورت النظرة الاجتماعية إلى رفض كل انعزالية فى الفن ، وإلى النظر إلى أن الفن نابع من الحياة نفسها ، وهو نشاط اجتماعى ، بل هو الحياة نفسها فى شكل مركز .

إن وظيفة الفن هو أن يعمل لخدمة المجتمع الذى لم يخلق من أجل الفنان وإنما خلق الفنان من أجله ونتاج الفنان ليس ثمرة جهوده الذاتية وليس خاصا به وإنما هو عامل مشترك بينه وبين الآخرين .

ومن هنا يبدو الارتباط المعنوى والمادى بين الفنان والمجتمع .

ويرى بعض المعاصرين أن ارتباط الأدب بالهـــدف إنما هو ارتباط (ميتافيزيقى) أكثر منه سياسى ، فهم يتساءلون عن مصير الجنس البشرى فى مجموعه ، وقد نبذوا التحليلات السيكلوجية ودقائق التأمل الذاتى فى الوقت الذى تحدونا فيه مشكلات أكثر خطورة ، يقول « مالرو » : « إن القصة الحديثة فى نظرى وسيلة لتعبير مميز عن مأساة الإنسان لا وسيـــلة لإلقاء الضوء على الفرد » ونجد نفس الرأى الذى يرفض الفردية الجمالية وبنفس التعبير عند « أليبركامى » : « ليس الفن فى نظرى استمتاعا هزيلا ، بل هو وسيلة لتحريك أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للآلام والسعادة العامة » فاذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الابتعاد عن الدخول فى

---

(١) مقالات فى النقد : ماثيوأرنولد . ص : ١٩٣ ط : الدار المصرية للترجمة والنشر ط : ١٩٦٦ م .

المعركة فانه لايستطيع أن يبتعد عن أن يشهد عابرى، ويؤكد «جول رومان» هنا « أن الأديب يجب أن يكون شاهدا على عصره » والإدلاء بالشهادة .. أول واجبات الأديب ، على أن كل من يتهرب منها يخون مهمته الطبيعية فى الحياة وعلة وجوده هو ، ويمكنه أن يكون (رجل أدب) لا أديبا (١) . فالفن الذى يتجاهل بصلف حاجات الجماهير ، ويباهى بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة ، هو الذى يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التى تنتجها صناعة التسلية ، فبقدر ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع ، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع (٢) .

وليس معنى الربط بين الفنان والمجتمع انفصال مشاعره الذاتية وحرمانه من التعبير عنها لأنه حين يعبر عن شخصيته فى إطار صلته بالآخرين وتفاعله مع مجتمعه يكون قد حقق احترام ذاتيته ، لأن العواطف الإنسانية تتصف بالسمو بقدر ما يدخلها من تهذيب حتى تتوافق مع متطلبات المجتمع ومدى تقبله لها ، أما العواطف الشاذة البعيدة عن السمو فهى التى تتعارض مع الحياة لأن الحياة تسعى دائما إلى التقدم والسمو ، فاذا كان الفن لا يتصف بهذا السمو يكون ضد الحياة ، ومن هنا فان الفنان الحق مهما حاول أن ينعزل فانه لابد وأن يرتد عضويا إلى مجتمعه ، ويكون الفنانون بذلك كالأنبياء « وكان الملهمون جميعا يعتزلون لتمتلىء أنفسهم بالجديد ، ثم يعودون ليصبوا هذا الجديد فى أسماع الناس » (٣) .

ومن هنا يتضح المفهوم الخلقى للفن الأدبى ، فالشعراء وحدهم وليس الوعاظ هم الذين يضعون أسمى الأخلاق التى نادى بها « شيللى » Shelley

(١) انظر : بحث فى علم الجمال : ص : ٤٧٣ ،
(٢) انظر : الاشتراكية والفن : ص : ١٥١ .
(٣) فلسفة وفن : د . زكى نجيب محمود . ص : ٤٠٠ .

مرارا (١) . ومعنى الأخلاق فى الشعر على حسب ما يرى هو التسامى بالحياة وحمل الشعر من عالم ضيق إلى عالم إنسانى ـ فليس الشعر مجرد شجرة مجردة منتصبة فى مكان خيالى بل إنه بحق مرتبط بالإنسان وحياته .

إن اتصال الفن بالحياة يكون حين يعبر إنسانيا عن الإنسان بمعناه العام محافظا فى الوقت نفسه على ما للأداء الفنى من وسائل فنية تتساوق معه، وليس معناه أننا نود المبالغة فى الإطار على حساب المضمون ، فاننا نؤمن بأن أولئك الذين يرصفون الألفاظ ويموسقونها بتلك الموسيقى المصطنعة الميتة التى تقشرت من اللحاء من السطوح ، بينما موسيقى الحياة تتصاعد بسمفونيتها الخلاقة ، أولئك ليسوا إلا عالة على الشعر وليسوا إلا يهوذا للكلمة والحرف » (٢) .

لقد أصبح الفن مرتبطا بعجلة الأحداث وأعطى للكلمة وظيفة جديدة ولم يعد الفن استكشافا لألغاز الوجود ، بل أصبح استكشافا لتناقضات المجتمع ، وفى هذا يقول « برخت » : « لم يعد للشاعر من حق فى الحياة إلا إذا وضع نفسه فى خدمة التغيير الثورى عن طريق الاشتراكية ، ولم يعد له الحق فى التعبير عن عواطفه الذاتية ، بل صار واجبه أن يعبر عن مشكلات المجتمع ، وتحولت عملية الخلق الفردى إلى عملية جمعية تهدف إلى تغيير الظروف الاجتماعية » .

إنه يستطيع الآن أن يتحدث فى نغمة جديدة ويكتب بأسلوب جديد يعمل فيه « بنصيحة » « لوثر » التى يدعو فيها إلى النظر إلى فم الشعب ، البؤس

---

(١) مبادىء النقد الأدبى . ترجمة . دكتور مصطفى بدوى ص ١٠٧ مطبعة مصر .

(٢) انظر : الشعر العربى الحديث . جليل كمال الدين . ص ١٢٤ . بيروت .

والتعاسة والثورة ، تصبح مؤلفات تستحق أن تكتب عنها السوناتا ، ويؤلف عنها النشيد ، العمال البسطاء والمكافحون من أجل القوت اليومي ، يحتلون القادة والملوك والنبلاء (١) .

إن اللحظة الغنائية حتمية في التعبير اللغوي والفني ، وفي كل عمل كلامي وفي كل خلق فني نجد مبنى غنائيا ، ولا يخلو من هذه النزعة الغنائية العامة في الفن أي نوع فني حتى القصيدة الغنائية ، فالشاعر الغنائي ليس امرءا يتعلق باظهار مشاعره ، فان سيطرة العاطفة وحدها مرض نفسي (سفنتالية) لافن ، والفنان الذى ينهمك في متعته أو في عزز (بهجة الحزن) ، لا في تأمـــل الأشكال وخلقها يصبح امرءا منخوب النفس (سفنتاليا) ولذلك نكاد لا نعزو إلى الفن الغنائي شحنة ذاتية أكثر مما نعزوه منها إلى الأشكال الفنية الأخرى ، ذلك أن الفن الغنائي يحوى نفس النوع من التجسد ونفس المساق من اتخاذ الموقف الموضوعي .

* * *

ومن الواضح أن المفهوم الاجتماعي للفن ليس معناه أن يتحول الفن الأدبي إلى صياح أو خطابة تعتمد الإقناع متعمدا على العامل العقلي وحده دون التأكيد على التجربة الذاتية للفنان . وإنما معناه أن غاية التجربة الأدبية اجتماعية ، وهي « تصوير حالات الانسان ـ موضوعيا ـ في مجتمعه أو أسرته للكشف عن مقوماته العاطفية والفكرية ، بغية التحكم فيها وتوجيهها ، ويقتضي التصوير الكامل للتجربة الأدبية أن يتنبه المجتمع على قراءتها ـ دون تعليق مباشر من الكاتب ـ إلى تلافي مايهدده من أخطار ، والقضاء على مافيه

---

(١) انظر : مقال للدكتور عبد الغفار مكاوى . مجلة الشعر : مايو ١٩٦٤ .

من مواطن نقص ، وفى هذا يتعاون الكتاب فى تصويرهم الفنى مع العلماء والفلاسفة ، فى بناء مجتمع خيروتصوير التجارب الانسانية تصويرا فنيا على هذا النحو أقوى إقناعا ـ بماتتضمنه من مثل إنسانية من سوق هذه المثل تجريديا فى نظريات الفلاسفةوالعلماء الاجتماعيين ، ثم إن هذا التصوير يجعلها أكثر رسوخا فى الوعى العام ، وأعظم شيوعا ، وفى هذا تتجلى رسالة الأدب ويعظم خطره » (١)

فالأدب الجماعى الذى يعبر عن عاطفة مجموعة بأسرها لابد وأن تكون وراءه عاطفة الأديب الشخصية التى تستولى عليه فيعانيها معاناه ذاتية .

فالجماعية لا تنفى الذاتية ، بل إن جميع العواطف فى العمل الأدبى هى عواطف فردية« استولت على الأديب نفسه ، وكان استيلاؤها عليه من القوة والحرارة بحيث دفعه دفعا إلى التنفيس عنها فى صيغة فنية يحاول بها أن يثير نظيرها فى غيره من الناس .

فان لم تكن العاطفة من هذا الطراز ، لم يكن الانتاج أدبا صحيحا ، مهما يكن من تحقيقه لأهداف أخرى قد تكون فى حد ذاتها نبيلة ، ومهما يكن من موافقته لنظرة مجتمعه أو خدمته لقضاياه العادلة » (٢) إن أبدع حقيقة شاعرية هى التى تتحول فيها الحقائق إلى جمال من خلال اندماجها بعاطفة الأديب ، وتغليفها بسحر لفظه ، وبهذا فان أشد المبادىء قدرة على الاقناع لا تكفى وحدها لإنتاج عمل فنى ، وليست القصيدة صياحا ، كما أن القصة ليست تقريرا اجتماعيا أو تحقيقا صحفيا إن الفن لا بد أن يرتفع

---

(١) قضايا معاصرة فى الأدب والنقد : ص ١٢٨

(٢) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى . د . محمد النويهى ص ٩٣ ط . الرسالة . ١٩٦٦

فوق الأحداث حتى يهيمن عليها ولن يكون ذلك إلا من خلال شخصية الفنان ، وبحيث يكون فنه انعكاسا لشخصيته .

ومن ثم كان لابد أن يكون الموضوع الذى يتناوله الفنان محركا لعواطفه ، ولابد أن يكون الفنان مزودا بحاسة فنية تمكنه من إدراك الحقائق التى لا يشترك فيها تفكيره المنطقى وهى الحقائق الوجدانية الحيوية التى تجعل من الموضوع باعثا للحياة الواقعية فى الفن ليست هى التصوير الحرفى ، أو النقل الحرفى بل إن الرؤية الفنية تحيل الظاهرة الطبيعية إلى فنية تصور الواقع ليس كما هو وإنما كما تراه المحيلة الفنية للمبدع .

ومهمة الفن هى أن يقول لا أن يعيد القول ، وأن يفعل لا أن يعيد الفعل ، وأن يخلق لا أن ينقل ،وعليه أن يتعد خلال عملية الخلق تدخل أى عنصر أجنبى فى الدفعة الإبداعية .

وليس معنى هذا هو الفصم بين عالم الفن فى هذا اواقع ، لأن الخلق يعطى الواقع ثراء وبعدا من خلال شخصية الفنان التى هى . . تشكيلات لعناصر حقيقية فى النفس البشرية وأوضاع حقيقية فى الحياة البشرية ، ومشكلات حقيقية فى تجارب البشر يجمعها الفنان ويؤلف بينها ويعطيها وحدة ينفذ بها إلى جوهر الحياة ولبابها فيجمع فيها أقوى طاقات هذه الحياة ويبلغ بها تمام كمالها . وهذا كله ينبع من استمداد الفنان من الحياة نفسها وتعمقه التوغل فيها ثم قدرته على تركيزها وتجسيمها وتكثيفها .

فإخلاص الفنان لفنه يقوم أساسا على إخلاصه لواقعه الاجتماعى بمعايشته له ، ووعيه الوعى الكامل بما يدور فيه من خلال رؤيته اليقظة الذكية التى يدرك بها أنواع الصراع من حوله ، وبهذا يتحمل مسئوليته التى تنبع من وجدانه الشاعرى .

وهو إذ يفعل ذلك يجعلنا لا نحس آراءه مبتسرة مفروضة علينا فتكون أشبه بالشجى فى الحلوق ويكون أقرب منا وأكثر فعالية فينا وأعظم دفعا لنـا إلى الأمام .

فإذا كنا نطالب الأديب اليوم بالمضمون الاجتماعى فلسنا نريد أن نضطره إلى ذلك اضطـرارا ، وليس من حق أحـد عليه أن يجبره على لون معين من الـكتابه ، ولا أن يلزمه برأى خاص من الآراء ، وإلا استحالت عليه عملية التمثيـل اللازمة لفعالية أدبه ، وانقطع هذا النوع من التعاقدالذى يقوم بينه وبين المجتمع وضاعت غاية الالتزام الذى نشده[1] .

* * *

وفى إطار من العلاقة بين الفن والمجتمع يتحدد مفهوم قيمة العمل الفنى على اعتبار أن المجتمع هـو موضوع التفكير لا مصدر التفكير « فالمرء يتوهم حينا أن مشكلته هى فى نفسه ، بينما تكون غالبا فى مجتمعه بقدر ما هى فى نفسه ، أو بالأخرى إنهـا انعكاس لذاته فى المجتمع ، أو انعكاس للمجتمع فى ذاته ، والعالم الاجتماعى يطغى على نفس الشاعر ، ويفرض عليها قيما وحدودا تشعرها غالبا بالقسر والعبودية ، وقـد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها دون أن يتخلى عن يقينه ووجدانه الخاص ، ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو فى المفاهيم والقيم الأخلاقية والترجح الفاجـع بين الخيروالشر بين السلبية والإيجابية ، ولابد للاديب من أن يعنى بهذه القيم ويعبر عنها بصورة مباشرة أو غير مباشرة لأنها ترتبط ارتباطا صحيحا بسعيه إلى تحقيق ذاته وتقرير مصيره فى عالم تعصف به الشكـوك والريب ، ويتخاصم فيـه الوجدان الذاتى الخاص مـع الوجدان الاجتماعى العـــام »[2] .

---

(١) انظر : د . أحمد كمال زكى : مقال عنوانه (المسئولية الأدبية) مجلة الآداب . ١٩٥٤ .
(٢) نماذج فى النقد الأدبى : إيليا الحاوى : ص : ٩٧

حرية الأديب :

ويتصل هذا بالحديث عن (حرية الأديب) ، فإن تحديد مفهومها يختلف في المجتمع الديموقراطي عنه في الدولة المستبدة ، فالحرية في المجتمع الديموقراطي هي حرية يستطيع الأديب أن يقول مايشاء في ظلها من حيث رغبته في الارتباط أو عدم الارتباط بهدف ما ، بل له مطلق التصرف والإرادة المختارة ، ويقابلها في الدولة المستبدة القسر والإلزام نتيجة للاستبداد والقهر وسلب الحريات ، وينتهى هذا في مجال الفكر بالسيطرة على الفنون والآداب .

والأدب لا يزدهر إلا إذا نعم بالحرية ، وفى ظل الحرية لا تعارض بين الالتزام بهدف ما وبين حرية الأديب ، فالأدب الملتزم من وجهة نظر الاشتراكيين وليد العطف والرحمة والغضب للحق ومناجزة الظلم والمشاركة العاطفية ، في حين أن أدب البرج العاجى وليد الانطواء على النفس والاستغراق في الأنانية ونضوب خوالج النخوة والمروءة والنجدة ، ومن الواضح أن السجايا الأولى ليست إلا سجايا الحرية والانطلاق بينما الخصال الثانية خصال الرق والانزواء[1] .

ومفهوم الحرية عند الماركسيين يجب أن يكون واضحا في صورة مادية لا صورة وهمية ، أى أن يكون هذا المفهوم مرتبطا بالأساس الموضوعى الواقعى « إن الحرية التى تقوم على قاعدة مادية مجرد الحرية ، الحرية كفكرة تشبه زهرة بدون جذور وتربة ، فمهما كانت رائعة الجمال فإنها سرعان ماتذبل بكل تأكيد وتجف ، إن الإنسان لايشعر بنفسه حرا إلا إذا توافر لديه الأساس المادى لتحقيق أهدافه ومساعيه[2] » .

---

(١) والآن مارسالة الأديب : محمد مفيد الشوباشى . الثقافة ـ العدد ٦٧١ سنة ١٩٥١ .

(٢) بوهستنيك وياخوت ـ عرض موجز للمادية الديالكتيكية ـ موسكو دار التقدم ص ١٤٧ .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية ترى أن الأدب الملتزم هو الذى يصور شقاء الطبقة الدنيا من المجتمع ، ويرفع صوت سخطها فإن الواقعية الماركسية ترى أن الأدب هو الذى يصور كفاح المجتمع لنيل الحرية ودفعه إلى التقدم وتعريف المجتمع بمواطن قوته وضعفه ليتمكن من مضاعفة قوته ومعالجة ضعفه ليسير قدما فى طريق التطور والتقدم ، ومن هنا يبدو الفارق بين الواقعية الاشتراكية وبين الماركسية ، فالأولى تعتبر الأدب عامل هدم والثانية تعتبره عامل هدم وبناء فى وقت واحد .

ويرى الملتزمون أن الحرية بمفهومها المطلق ما هى إلا عوامل هدم وتخريب تترك فينا شعورا بكابوس مرضى وبأذى يصيب حواس الإنسان وعقله . . حيث يجرى تشجيع حركات تحمل بين طياتها سم العدمية ، وترمى إلى إعداد المفسدين والقتلة من كل نوع مستخدمة فى ذلك الدولار والفرنك ، وطبعى أن يكون التصوير التحريرى هو العدو الأول لهذا الاتجاه ، الذى يقابله واقعية التصوير الهادف إلى رفع المستوى المعنوى والروحى للكتل الشعبية .

إن الأديب مهما أجاد الوصف والتصوير دون المشاركة البناءة بالفكر والعاطفة فى القضايا الأخلاقية والاجتماعية والوطنية والسياسية فهو لا يعدو أن يكون نوعا من اللهو ، فليس الأديب الذى يغرق نفسه فى التأمل الجمالى فى عالم الوهم ، وليس الشاعر هو الذى لا يحس آلام أهله وقضايا وطنه ليتعمق الصور الفنية فى وصف عاصفة هوجاء أو شلال هادر ، أو نهر متجمد ، أو قطرة ندى على بستان فارس ، أو ينقاد وراء غريزة جامحة ، أو تجربة ذاتية لا علاقة لها بمصير الإنسان ولكن الأديب هو الذى يصور الحياة بأبعادها الوطنية والقومية والإنسانية ، فالشعر ليس تخيلا وهميا وإنما هو تخيل وإدراك وإذا كان التخيل الجميل يرفعه إلى عالم الوهم فان الإدراك يربطه بعالم الواقع

والحس ، ومن الإسراف فى الفن أن تنفصل المعالجة الفنية عن الموضوع ، لأن الشاعر إذا حلق فى الأجواء البعيدة عن الواقع ، وفى قضايا عصرة وأحوال أمته كان شاعرا غيبيا ، بل شاعرا أنانيا لا يفكر إلا فى نفسه ، أما الشاعر الذى يهزه الاعتداء على مدينة ، فيتألم من أنين الجرحى فى الشوارع الصامتة ، ويتغنى بحماسة المدافعين عنها ، ويمجد شجاعتهم وبطولتهم ، ويعمل على إثارة النخوة والعزة فى نفوسهم ، أو يدافع عن الحق والتقدم والسلام العام ، فهو شاعر وطنى أو إنسانى ، أو قل إن شئت إنه شاعر « غيرى » أو « ملتزم » يفكر فى إسعاد بنى الإنسان أكثر مما يفكر فى إسعاد نفسه [١] .

ومادمنا قد أوجبنا على الأديب أن يحس آلام مجتمعه ، وأن يهدم ليبنى فانه بذلك يمارس وظيفته الاجتماعية فى تحقيق حياة أفضل وإنسانية حرة يحدوها الخير والحق والجمال .

وهذه الغاية الاجتماعية للأدب توجب على الأديب أن يكون سياسيا بالمعنى القومى للسياسة ، أى سياسة الكفاح الوطنى والاجتماعى الهادف إلى تطوير الحياة ، وتحقيق التعاون الإنسانى .

وهكذا يجب أن يتحدد مفهوم الحرية بهذه القيم الاجتماعية حتى لا تكون وهما يبعدها عن الواقع وإغراقها فى عالم الرؤى والأحلام ، كما هو شأن الرومانتيكية الموغلة فى الوهم ، وبهذه القيم تتخلص الحرية من قيود الوهم وسلبياته ، وتكون عاملا إيجابيا فى تطوير الحياة ورفع شأن الإنسان ، ودفعه إلى بذل الجهد والكفاح عن طريق العمل والصراع من أجل ما يصبو إليه من خلاص .

إن الحرية تفقد كل قيمة لها فى التجربة الأدبية إذا وقف الأديب عند

---

(١) انظر : اتجاهات النقد الحديث فى سورية : دكتور جميل صليبا . ص : ٢٢٨ .

حد إثارة العواطف الفردية المحضة ، وإغراق القارىء فى سلبياته بوصفه فردا فى مواجهة الجماعة التى تحيط به ، ويخاطب رغباته الخاصة كفرد ، وبذلك تكون القراءة وسيلة من وسائل العزلة ، وانفصال بالقارىء عن الحياة .

كما أن الحرية تفقد معناها الإنسانى إذا سخر الأدب لغايات مذهبية أو حزبية لأنه بذلك يكتسب قيمته من خارج نطاقه لا من الداخل ، ونحن إذا فرضنا على الأدب أى غاية سياسية أو اجتماعية معينة انقلب إلى نوع من الدعاية . ومن هنا كانت الدعوة إلى أدب وفن حزبيين دعوة جبرية لا تتفق وطبيعة الأدب ، وقد نادى بها « لينين » حين أخذ يتساءل بعد أن طرح مبدأ الأدب الحزبى : « هل أنت حر فى علاقتك بالناشر البورجوازى أيها السيد الكاتب . حر فى علاقتك بالجمهور البورجوازى الذى يطالبك بحديث الأدب المكشوف فى الروايات واللوحات وبالبغاء كبديل عن الفن المقدس الرائع .

وانتهى هذا التساؤل إلى الصيحة القائلة : « فليسقط الكتاب اللاحزبيون فليسقط سادة الأدب الفائقون !! على الإنسان أن يصبح جزءا من القضية العامة للبرولتياريا ، عليه أن يكون المسمار والترس فى آلة ديموقراطية اجتماعية كبيرة واحدة تتحرك بالطليعة الواعيه سياسيا الكاملة لجميع الطبقات العاملة »

وانتهى الأمر الى التهديد والوعيد على لسان « خروشوف » الذى قال : « علينا أن نعترف أيها الرفاق أن بعض كتابنا وفنانينا يفقدون بين الحين والحين قدرتهم على التحمل ويشطحون ، إنهم يفسرون مهمات الأدب والفن تفسيرا غير صحيح ، ويصورونها فى ضوء زائف ، إنهم يدعون أن على الأدب والفن ألا يتناولا سوى أوجه القصور ، وأن يبحثا أساسا عن الجانب الأسوأ من الحياة ، وأوجه النقص ، وأن يتجاهلا كل الإيجابيات ، ومع

هذا فان الإيجابى الجديد والتقدمى ، هو المهم فى الواقع المتطور السريع للمجتمع الاشتراكى » .

لأن الأدب الحزبى الذى ينحاز نحو الدعاية ويخضع للتوجيه ، وترسم له شعاب الفكر ما هو إلا ثمرة من ثمرات الحجر على الحرية ، وصب الادباء والفنانين فى قالب محدد لا يلبث أن ينتهى بهم إلى نضوب ينابيع شاعريتهم . وفقدهم كل قدرة على الإبداع .

نحن لا نمانع أن تكون للعمل الأدبى دلالته السياسية . ولكن الذى نرفضه أن يتحول هو نفسه إلى سياسة أو لعبـــه سياسية فى مقابل اللعبة الجمالية . فهذا كله انحراف بالأدب وتحويله إلى أدب لا يبعث على الاحترام لأنه تحول إلى تقارير خالية من نبض الحياة وانعدام الرؤية .

حقيقة إن الحرية المطلقة عبث ، والإكراه على التقيـــد بآراء خاصة ومعتقدات خاصة إهدار لشخصية الفنان . ومن العبث أن نفرض على الفنان أى موضوع أو فكر لا يؤمن به ولا يحرك عواطفه ومشاعره .

ومن هنا كان لابد من الالتزام بمبدأ أو فكرة على أن تكون هذه نابعة من أعماق الأديب منبعثة عن إيمانه بها دون قهر أو إكراه حتى تتحقق التجربة الذاتية للأديب وبدونها لا يكون أدبا .

الباب الثانى

الفكر الجمالى عند العرب

تمهيد

ونتساءل هنا : هـــل للنقد العربى فى مراحله التاريخية أسس فلسفية ومذاهب جمالية قام عليها ؟

وقبل أن نجيب على هذا التساؤل يجب أن نشير إلى ماسبق أن تناولناه من أن النقد الأدبى عند اليونان قـــد وضع فى جملته فى إطار من الفكر الفلسفى ، أو تناوله الفلسفى كجزء من النظرية الفلسفية العامة ، ومن هنا كانت أهم قضايا النقد عندهم هى تلك التى تتصل بعملية الخلق الفنى ، أو بمعنى آخر صلة الفن بشخصيـة صاحبه وكانت تلك القضية هى المركز التى دارت حوله مذاهب الفكر الأدبى والتى كانت ولا يزال لها دورها فى معايير الأدب العربى عـــلى مر العصور ، وكان لابد من الوقوف عندها لإلقاء الضوء على تاريخ النقد العالمى ومساره واتجاهاته الفلسفية والجمالية .

كما يجب أن نشير هنا إلى أن هذه الفلسفات التى دار فى فلكها النقد الأدبى عند اليونان كانت تتفق مع طبيعة الأجناس الأدبية عندهم التى ارتبطت ارتباطا وثيقا بمعتقداتهم الدينية ومعبوداتهم التى ألهمت الأدباء ، فقام نتاجهم الفنى حول الآلهـة ، ووضعـوا القصص والأساطير حـول حياتهم الخاصة وصراع البشر معهم ، فكانت أعمالا تبرز معالم البطولة وأساطير تحكى أعمال الأبطال وكفاحهم فى سبيل المجد .

ومن هنا كانت سيطرة الشعر القصصى والتمثيلى على الأدب اليونانى [1]

---

(١) راجع : قصة الأدب فى العالم : ١٠/١٦٠

وقد دارت قضايا النقد الأدبى ومسائله فى جلتها عند اليونان حول هذا من الجنس فنون الادب .

* * *

أما الشعر عند العرب فهو شعر غنائى ذاتى يقوم على ثورة العاطفة وحدة الوجـــدان ، فلا يـكاد يترك الشعراء شيئا إلا ويغمسون فيه من عواطفهم ومشاعرهم .

ومن ثم كان الخيال عند اليونان خيالا كليا يعم النص الأدبى كله كوحدة متـكاملة ، والخيال عند العرب خيال جزئى شاعت فيه المجازات ومايتصل بها من تشبيهات واستعارات لأنها تلائم ثورة العاطفة ، وكان هـذا الفارق بين الأدبين هو ماجعل العرب يسخرون من فنون الشعر التمثيلى عند اليونان لأنها تقع فى دائرة الممتنع الذى ليس له وجود فى الواقع ، وقد شبهوا تلك الأشعار التى تتناول تلك الأساطير بحـكايات العجائز للصبية فى أسمارهم ، فلا مجال فيها للابداع لأن المجال متسع أمام الأديب المبدع ، وكلما ضاقت دائرة الإبداع أمام الفنان كان ذلك دليلا على اقتداره ، ومن هنا كانت عناية العرب بالصورة الجزئية سواء كان ذلك في مجال الإبداع أم كان فى مجال النقد ، وهذا يفسر لنا عدم وجود شـعر الملحمة فى الأدب العربى التى انحصرت فى دائرة الأدب الشعبى لأنها لا تتفق مع طبيعة الشعر العربى أو كما يقول «ابن سينا» « ولايجب أن يحتاج فى القيل الشعرى إلى هـذه الخرافات التى هي قصص مخترعة »[1]

ومما لاشك فيه أن الاختلاف بين طبيعة الشعر العربى وطبيعة الشعر الغربى

---

(١) ارجع إلى كتاب : منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنى : ٦٨ .
وانظر كتابنا : مصادر التفـكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى: ٢٩٢ الانجلو المصرية :

الذى هو امتداد للشعر اليونانى توجب على الدارس أن يتنبه إلى خطأ « تطبيق المقاييس المستخرجة من آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى بعض الأصول الإنسانية الضاربة فى صميم النفس البشرية ، فهى تختلف عنها فى أمور كثيرة بعضها جذرى فتطبيقها المتعسف على أدبنا لن ينتج خيرا ، بل ينتج عنه ضرر محقق(١) » .

* * *

والأدب العربى لم يعرف المذاهب الأدبية القائمة على الفكر الفلسفى والجمالى لتفسير وظيفة الشعر وتطوير أدواته حتى تتفق مع ما يؤمن به أصحاب المذهب من هذه الفلسفات ، وإنما كان كل ما اهتم به الأدباء العرب هو كيفية التصرف فى أداة الفن وتطويعها بالنسبة إلى العمل الأدبى ذاته لا بالنسبة إلى الفلسفة التى يقوم عليها .

على أننا قد نجد فى أعمال بعض الشعراء الأقدمين اتجاها جماليا يقوم على أساس فلسفى إلا أنه غير مقصود لذاته وإنما جاء بطريقة تلقائية وتعبير مباشر عن وجدان الفنان الأديب الذى لم يعرف فلسفة اليونان ولم يتصل بفكر « كانت » الجمالى .

وإذا كنا نلمح اتجاها رمزيا فى بعض الصور المجازية وتشبيهات للشعراء ـ وربما يبدو هذا الاتجاه الرمزى بشكل واضح فى شعر الصوفية الذين طوعوا لغة الغزل لتعبر عن حالاتهم وتجلياتهم ـ فإن مثل هذا الرمز

---

(١) وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى : ص : ٩٩ ط . معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٦ .

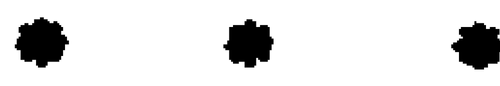
لايقوم على أساس من الفكر الفلسفى وإنما لايعدو أن يكون طريقة فنية للتصرف فى التعبير .

كما نجد فى الشعر العربى القديم كثيرا من الصور الفريدة التى تعبر عن تجربة الشاعر العاطفية وحالته الوجدانية دون اللجوء إلى التعبير المباشر ، وإنما بطريق الإيحاء ، وبذلك تتحقق فيها قوة التعبير وجمال التصوير فتحرك عواطفنا وتثير إعجابنا، ومع هذا فاننا لايمكننا أن نقول بأن الأدب العربى عرف مثل تلك المذاهب الأدبية القائمة على الفكر الفلسفى .

الفصل الأول

الجمال فى الفكر الفلسفى عند العرب

وكما تناول فلاسفة اليونان فن الشعر بالدراسة ووقفوا عند الدوافع إلى الإبداع، وتناولوا النتاج الفنى وصلته بالمتلقى، فقد وجدنا الفكر الفلسفى عند العرب يقف أمام الظاهرة الجمالية بصفة عامة وفن الشعر[١] بصفة خاصة باحثا عن مواقع الفن من طبيعة الإنسان؛ ومفرقا بين الخطابة والشعر ومايتصل بذلك من الحديث عن المحاكاة والخيال والتخييل والتصورات الأصلية والتصورات الدخيلة، وكان فلاسفة العرب يعتمدون على ما فهموه من «أرسطو طاليس» فى (فن الشعر) منطلقين من هذا الأخذ إلى الاجتهاد ثم الإبداع والأصالة، على أن تناول فلاسفة الإسلام للظاهرة الجمالية بقى فى إطار من التفكير الإنسانى المطلق، والنظريات دون التطبيق - إلا فيما ندر - ودون مراعاة الخصائص العربية لغة وأدبا، لأنهم اعتبروا فن الشعر جزءا من المنطق؛ فهو (صناعة) ترمى إلى تسليم المتلقى وإزعانه وانقياده للقائل، ومن هنا فهو يلحق بالحق والخطابة، ولهذا لم يكن للتفكير الفلسفى عند العرب أثر فى تكوين مذاهب أدبية أو تيارات فكرية فى النقد الأدبى، بل كانت هناك جفوة بين الفكر الفلسفى وبين الفكر الأدبى .



وقد امتزج التراث الإسلامى منذ وقت مبكر بعناصر من فلسفة الإغريق ونتاجهم الفكرى حيث وجدت الثقافة الإغريقية من السريان أدوات لنقلها من اليونانية إلى العربيــة أو منها إلى السريانية ثم العربية[٢]

---

(١) الشعر بالمعنى الأرسطى يشمل الموسيقا والرقص بالإضافة إلى الكلام المنظوم .

(٢) راجع ابن أبى أصيبعة ٢٠٣/١ ـ ٢٩٥ والفهرست لابن النديم : ٣٤٩ .

وقد أقبل السريان على تعلم الفلسفة لهدف ديني ، إذ عدها آباء الكنيسة وسيلة للاقناع ، وسبيلا إلى نشر الدين ، فكان طبعيا أن يتجهوا إلى المنطق الأرسطي بخاصة ليتخذوا منه أداة لمجادلة الخصوم ، كذلك كانت عنايتهم بالفلسفة حتى كادوا يقتصرون على « أرسطو » وشراحه ، واتخذ السريان من دراسة الأدب اليوناني القديم وسيلة لاكتساب عدة البلاغة التي تزين كلامهم ، ومن هنا تبدو العلاقة الوثيقة بين (المنطق) وبين (صنعة الشعر) إذ كلاهما جزء لشيء واحد ، ووسيلة الى غرض مشترك ، وعلى هذا الاعتبار كان الشعر جزءا من المنطق [1] وقد لعبت هذه التراجم ، وفي الذروة منها كتب « أرسطو » ـ دورا هاما وعميقا في ثقافة المسلمين . [2]

ولعلنا نجد في هذا التناول السرياني للفكر اليوناني من زاويته الجدلية الدينية ما يفسر لنا أن تأثير « أرسطو » في المجال العلمي كان أسرع وأكثر وضوحا منه في الميدان الأدبي والفني ، كما يسر لفنا تأثر الفكر العربي بكتاب (الخطابة) « لأرسطو » وبخاصة ما يتصل منه بالأسلوب في حين كان تأثرهم بكتاب (الشعر) ضعيفا لا يكاد يذكر لارتباطه الوثيق بالأدب اليوناني وطبيعته الخاصة كما سبق أن أشرنا حتى قيل بأن العرب لم يفهموا كتاب الشعر فترجموا (المأساة) بفن المديح ، و (الملهاة) بفن الهجاء مما أدى إلى انحرافهم في تطبيق نظرية « أرسطو » على الشعر العربي .

وإذا كان الفكر الفلسفي لم يكن له أثر في تكوين مذاهب أدبية فقد كان له أثر عميق في الدرس البياني بصفة خاصة ، ونحن نعلم شدة الارتباط بين الدرس البلاغي وبين الصراع العقائدي وما يتصل بذلك من الاقناع والجدل. ولا تعدو البلاغة في نشأتها الأولى أن تكون تعبيرا عن أثر الصراع العقائدي

---

(١) انظر البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها : أمين الخولي ص : ١٠.

(٢) انظر القفطي : إخبار العلماء بأخبار الحكماء . ص : ٤٩ ـ ط مصر

فى اللغة فى ظل الإسلام ، وظل هذا الإطار مستمرا فى تاريخ البلاغة العربية التى تدور حول إظهار الفرق بين القول المعجب الذى يستميل القارىء إليه وإن كانت وسيلته إلى ذلك المخاتلة والخداع والكذب وبين القول الحق الصادق الذى قد لا يثير الإعجاب أول الأمر لخلوه من الزينة ووسائل الخداع وإن كان يثير احترام العقل ، ومن هنا كانت البلاغة العربية تدور فى معظمها حول الصراع بين نوعين من اللغة ، أحدهما : يتسم بالخلابة والخداع والثانى : يتصف بالصدق والحق : وهما نوعان يستحيل اجتماعهما فى قول واحد .

وقد يفسر لنا هذا موقف طبقة الفلاسفة من الدرس البلاغى وقد يصل هذا الموقف أحيانا إلى العداء ، لأن البلاغة تقوم على أساس من المنفعة والاستجابة لكل ظرف، والقاعدة الأساسية (لكل مقام مقال) ، والفلاسفة يعنون بالحقيقة فى ذاتها والحقيقة واحدة بصرف النظر عن المنفعة ، أو على الأقل يجب أن تكون واحدة بغض النظر عن المتلقى لها ، وبغض النظر عن المستويات المختلفة لعقول السامعين وحالاتهم النفسية .

ومن هنا كان التنافر أو التناقض بين البحث البلاغى عند العرب وبين الفكر الفلسفى ، وهذا يفسر لنا ما قد نجده من ضيق الفلاسفة أحيانا بصناعة البلاغة لأنها تقوم أحيانا على التزييف والخداع ولا تخدم الحق والحقيقة .

وكان هناك موقف وسط بين البلاغيين والفلاسفة وهو موقف علماء الكلام الذين يجمعون بين الدين والفلسفة ، ولم تكن عناية المتكلمين بالبحث الفلسفى فى ذاته ، وإنما يعنون بوضع المشكلات الدينية فى إطار من العقل أو الفلسفة ، ومن هنا كانت عناية المتكلمين بجمهور المخاطبين أكثر

من عناية الفلاسفة وكانت عنايتهم بالمخاطبين قائمة على فكرة إقناع الخصم، هذا الخصم الذى لم يلتفت إليه الفلاسفة ولم يأبهوا به ، لأنهم لا يعنيهم إلا الحقيقة ، ومن هنا كانت عناية المتكلمين بأسرار اللغة ووسائل التأثير ، وكانت وسيلتهم إلى ذلك الدرس البلاغى ، ومحاولة تحقيق نوع من المصالحة بين مقتضيات المنطق ومقتضيات التأثير فى المخاطب .

ونحن إذا رجعنا إلى صحيفة « بشرين المعتمر [1] » وهى تمثيل اتجاه التفكير عند المتكلمين نجد أنها لا تعدو هذا الاتجاه الفكرى كرحلة وسط بين الفلسفة وبين البلاغة .

ومن ثم كانت عنايتهم بالفن الخطابى ، وإشادتهم بحسن الإفهام وبحثهم عن أصول البلاغة وإعلاء فكرتها القائمة على توصيل الأفكار إلى نفوس المتلقين والتأثير فيهم ، والقاعدة العامة عندهم (قدر من المنطق ، وشىء من التعليل والتوضيح لأكبر عدد ممكن من الناس) . وإذا كان المتكلمون قاوموا إسراف البلاغة فى التكيف لأى موقف فقد كانوا حريصين فى نفس الوقت على أهمية التوصيل والتأثير ومشاركة طبقات من الناس فى شئون الدين ومسائله وقضاياه .

ولعل هذا يفسر لنا مهارة المتكلمين فى التأويل اللغوى والاتجاه العقلى ، فتعمقوا التأويل فى النصوص وإخراجها عن ظاهرها اللغوى حتى تستقيم مع مذهبهم الجدلى أو العقائدى ، ولم تكن بحوثهم خالصة للعقل وإنما كانت قائمة على محاولة التوفيق بين المنطق واللغة والإيقاع بالخصم ولو أدى ذلك إلى إسناد أشياء غير حقيقية إلى اللغة ، وإحاطة اللغة بجو أقرب إلى جو الألغاز والأسرار ، فهى شىء مرن قابل للشد والجذب وفقا لمعتقدات الباحث ،

---

(١) رواها الجاحظ فى كتابه (البيان والتبين) ١٣٦/١ : تحقيق هارون: ١٩٤٨

فكان الجدل والتأثير هو محور عنايتهم بالدرس اللغوى ، وكانت عنايتهم موجهة إلى توضيح الوسائل التى يستعينون بها على ذلك وفى مقدمتها الدرس البلاغى التى قامت بحوثه لتحقيق هذا الهدف .

وبهذا أخذت البلاغة سمتها وبحوثها ، وتحددت مناهج التفكير فى مذهبين كل منهما بعيد عن النص الأدبى وقيمه الجمالية والفنية . المذهب الأول : أو الاتجاه الأول : هو الاتجاه الفلسفى والاشتغال بالحكمة ، والاتجاه الثانى : الاشتغال بالدرس البلاغى المرتبط بالجدل بصرف النظر عن مدى قربه أو بعده عن النص الأدبى .

وهكذا يتضح ما سبق أن أشرنا إليه من أن الفكر الفلسفى لم يكن له أثر بعيد فى الفن الأدبى .

« وإذا كانت الفلسفة قد صادفت نجاحا ونشاطا فى البحث والدراسة والاستنتاج إلا أن صداها لم ينتقل إلى خيال الشعراء لأن الفلسفة تقوم على الحقائق المدروسة والنظريات الملموسة وأما الشعر فهو نسيج الخيال ، وهمسة الروح ، وصدى الوجدان (١) » .

وكانت هناك جفوة بينه وبين الفكر الأدبى عند العرب . وظل الفن الأدبى فى جوهره بعيدا عن الفكر الفلسفى على عكس ما كان عند اليونان .

ومنذ أن بدأ اتصال الفكر العربى بالفلسفة اليونانية بصيغة عامة

---

(١) فنون الشعر فى مجتمع الحمدانيين : د . مصطفى الشكعة . ص : ٤٢٣ . ط الأنجلو المصرية : ١٩٥٨ .

وبما كتبه « أرسطو » بصفة خاصة [١] . وجدنا بعض الفلاسفة المتأدبين كما وجدنا بعض الأدباء المتفلسفين ، وكانت عناية هؤلاء وهؤلاء بالنقد النظرى كما وجدوه عند « أرسطو » ، وعنــــد محاولة تطبيق هذا النقد النظرى على الأدب العربى كان الفشل وسوء الفهم، اللهم إلا محاولات نادرة ظلت تائهة حتى عصر قريب وسط هذا الزحام المتراكم من الفــكر الفلسفى والنقدى فى إطاره العام ، ومن تلك المحاولات الفريدة المميزة فى النقد الأدبى ما فعـله « حازم القرطاجنى » فى كتابه (منهاج البلغاء) [٢] .

وظل الشعر له واد غير الفلسفة ، وظل إقحام الفــكر الفلسفى فى دائرة الفن الأدبى مثار السخرية كما وجدنا ذلك عنــــد « ابن قتيبــة» الذى يقول فى مقدمة كتابه فى معرض التعريض باقحام الفــكر الفلسفى فى النقد الأدبى :ولو أن هذا المعجب بنفسه الذارى على الإسلام برأيه ، نظر من وجهــة النظر ، لأحياه الله بنور الهدى ، وثلج اليقين ، ولــكنه طال عليــه أن ينظر فى علم الــكتاب ، وفى أخبار الرسول صلى الله عليــه وسلم ، وصحابته ، وفى علوم قد سلمه له ولأمثاله المسلمون ، وقل فيه المناظرون ، له ترجمة تروق بلا معنى ، واسم يهول بلا جسم ، فاذا سمع الغمر والحدث الغر قوله الــكون والفساد ، وسمع الــكيان والأسماء المفردة ، والــكيفية والــكمية ، والزمان والدليل ، والأخبار المؤلفة ، راعه ما سمع ، وظن أن تحت هذه الألقاب كل فائدة ، وكل لطيفة ، فاذا طالعها لم يحل منها بطائل وإنما هو الجوهر يقوم بنفسه ، والعرض لا يقوم بنفسه ، ورأس الخط النقطة ، والنقطة لا تنقسم ، والــكلام

---

(١) نقل « اسحق بن حنين » (ت ٢٩٨ هـ) كتاب (فن الشعر) وكتاب (الخطابة) « لأرسطو » ، ويذكر « ابن النديم » أن « الـكندى (ت ٢٥٢ هـ) قد اختصر كتاب (فن الشعر) وهذا يدل على أن كتب « أرسطو » كانت معروفة عند مفـكرى العرب منذ عصر مبكر .

(٢) انظر كتابنا : مصادر التفـكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى .

أربعة : أمر وخبر واستخبار ورغبة ، ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب ، وهي الأمر والاستخبار والرغبة ، وواحد يدخلها الصدق والكذب وهو الخبر .

والآن حد الزمانين ، مع هذيان كثير ، والخبر ينقسم إلى تسعة آلاف وكذا وكذا مائة من الوجوه .

فاذا أراد المتكلم أن يستعمل بعض تلك الوجوه فى كلامه كانت وبالا على لفظه ، وقيدا للسانه ، وعيا فى المحافل ، وغفلة عند المتناظرين » (١) .

ويرى « الآمدى » أن الشعر والفلسفة كل منهما له منهجه الخاص ، وغايته التى تختلف عن الآخر ، فالشاعر لا يطالب إلا باجادته فى تصوير تجربته ، وأن يختار لها التعبير الجميل المؤثر ، حتى يتمكن من إثارة المتلقى وإحداث المشاركة بينهما فى انفعال واحد ، دون أن يكون بالحقائق الكونية ، والفروض العقلية والمسائل التجريدية ، لأن مثل هذه الأمور ليست غاية الشعر أو هدف من أهدافه ، وإنما غايته الأصلية هي إتقان الصورة ، وإجادة التعبير ، فان زاد على ذلك واتفق للشاعر مع هذا « معنى لطيف ، أو حكمة غريبة ، أو أدب حسن ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه ، وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عباراته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لما يعتمد دقيق المعانى من فلسفة اليونان ، أو حكمة الهند ، أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ، ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليمه قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة، فان شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا،

---

(١) مقدمة أدب الكاتب : ص : ٢ .

ولكن لا نسميك شاعرا ، ولا ندعوك بليغا ، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ، ولا على مذاهبهم ، فان سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ، ولا المحسنين الفصحاء » (١) .

ونتيجة لهذا الفصل بين الفكر الفلسفى والفن الأدبى عند العرب لا نجد فى تاريخ الفكر العربى نظرية جمالية قائمة على أسس فلسفية كتلك التى وجدناها عند اليونان وامتدت إلى الفكر الأوربى .

* * *

وليس معنى هذا أن الفكر العربى خلا من الوعى الجمالى ، فقد تكلم فلاسفة المسلمين عن الجمال ، وعن مفهومه ومكوناته ، ولكنهم كما سبق أن قلنا وقفوا عند الجانب النظرى من فلسفة الجمال ولم يكن فى اعتبارهم أن يضعوا أسسا جمالية للأدباء ، ومن هنا لم يتم التفاعل بين الفكر الفلسفى والعمل الفنى ، وربما يكون هذا سببا من أسباب قصور الفكرة الجمالية عند العرب عن التبلور فى صورة نظرية متكاملة ، وتحدث النقاد عن الجمال ، ولكن حديثهم لا يستند إلى أسس مذهبية قائمة على فكر فلسفى وإنما كانوا يعبرون عن إحساسهم بما هو جميل وعن تصورهم له .

* * *

والمفكرون من المتكلمين والفلاسفة العرب كانت عنايتهم بالمنطق أكثر من عنايتهم (بالميتافيزيقا) ، ومن هنا تناولوا كتاب الشعر الأرسطى كجزء من المنطق الذى طغى على كل نواحى التفكير فى التراث الإسلامى ، وربما كان هذا فى مقدمة الأسباب التى دفعت بعض الباحثين إلى الزعم بأن العرب

---

(١) الموازنة بين الطائيين : ص : ١٨٢ .

لم يحسنوا فهم كتاب الشعر ، حتى اعتبروا كتاب الشعر ضربا من الاستدلال [١] .

وكان تأثرهم أعمق بكتاب (الخطابة) وبالقسم الخاص بالأسلوب بصفة خاصة ، كما كان تأثرهم بفكرة (القياس) أكثر وضوحا فقد صبت العلوم العربية فى قالب منطقى ، ووضعت على منهج المنطق اليونانى .

وقد ظلت فكرة « أرسطو » عن المحاكاة ، وفكرته عن أصل الشعر وهما النقطتان الرئيستان فى كتاب (الشعر) بعيدتان عن الفكر العربى إلى مدى بعيد ، ولم تطبق هذه الأفكار على الأدب العربى إلا عند حازم القرطاجنى الذى استطاع أن يتمثل هذه الأفكار ، وأن ينجح فى تطبيقها على الأدب العربى بحيث تبدو لعين الناظر وكأنها عربية خالصة من شوب التأثر بالغرب ، حتى عدت جهوده فى ذلك أول محاولة عربية فى (علم الجمال) .

* * *

معايير الجمال عند فلاسفة المسلمين :

وقد سبق أن أوجدنا « أفلاطون » يربط المحاكاة بعالم المثل ويؤمن بالأشياء الخيالية والأفكار المجردة ، كما وجدنا « أرسطو » لا يؤمن إلا بالمحسوس ويقوض الأسس التى قامت عليها نظرية أستاذه فى عالم (المثل) ملتزما الأخذ بالمحسوسات والحقائق الثابتة .

ومن هنا نجد « أرسطو » يقلل من شأن الخيال ، وإن كان لا يستغنى عنه لأن القوة العقلية لا يمكن أن تمارس وظيفتها بدون عون منه ، ولكنه يرفض الخيال المطلق بدون وصاية من العقل إذ يكون حينئذ ضرب من ضروب الوهم .

---

(١) انظر : البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها ـ ص : ٢٣ ـ ٢٦ .

وفى إطار من هذه الحسية والحذر من الخيال المطلق عند « أرسطو » كانت تدور بحوث معظم فلاسفة المسلمين .

* * *

الفارابى :

« فالفارابى » (ت ٣٣٩ هـ) يتحدث عن « التخييل الشعرى » فى سياق حديثه عن المنطق ، ويعرض لب فكرة (التخييل) وهو اللفظ الذى استعمله بدلا من كلمة (المحاكاة) فى قوله : « الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشىء الذى خيل له فيه أمرما من طلب له أو هرب عنه . ثم قال »سواء صدق بما يخيل إليه من ذلك أم لا كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن[1] »

فالتخييل عنده غير مرتبط بالحقيقة والواقع ، والشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا الصدق ، ومواطن لا يصلح فيها إلا الأقاويل الكاذبة ، كما أن له مواطن يصلح فيها استعمال الأقاويل الصادقة والكاذبة معا .

* * *

ابن سينا :

وقد انتفع « ابن سينا » (٣٨٠ ـ ٤٢٨) بآراء « الفارابى » فالكلام المخيل عنده هو « الكلام الذى تزعن له النفس فتنبسط لأمور أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكرى ، سواء كان المقول به مصدقا به أو غير مصدق به ، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخيل لا للتصديق ، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا ، وربما كان المتيقن

(١) منهاج البلغاء : ص : ٨٦ . ويبدو أن النص مأخوذ من كتاب الفارابى فى الشعر والقوافى . وهو كتاب لم يصل إلينا . وقد أشار له ابن أبى أصيبعة ٢ : ١٣٩ .

كذبه مخيلا ، وإن كانت محاكاة الشيء لغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ماهو عليه تحرك النفس وهو صادق ، بل ذلك أوجب ، لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق ، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها ، وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ، ولا طراءة له ، والصدق المجهول غير ملتفت إليه ، والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس فربما أفاد التصديق والتخييل معا ، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به »[1] .

وهذا ما قال به « أرسطو » .

ويحذر « ابن سينا » بما حذر به « أرسطو » من التخييل ، ويرى أن العقل الفعال هو الذى يهدى إلى المعارف العليا عن طريق المنطق والفلسفة ، وهذا العقل الفعال (القدسى) يحذر من التخييل الذى يصفه قائلا : « وأما الذى أمامك فباهت مهذار ، يلفق الباطل تلفيقا ، ويختلق الزور اختلاقا ، ويأتيك بأخبار مالم تزود ، قد درن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب وإنك لمتبلى بانتقاد حق ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره[2] » .

وتبدو النزعة الحسية عند « ابن سينا » فى تفسيره للأسس الجمالية للشعر وهى تقوم على صفات ثلاث : صفة الكل ، وصفة العظم ، وصفة الوحدة ، « فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة : ، يكون مرتبا فيه أول ووسط وآخر ، وأن يكون الجزء الأفضل فى الوسط وأن تكون المقادير معتدلة ، وأن يكون المقصود محدودا لا يتعدى ولا يخلط بغيره مما لا يليق بذلك الوزن ، ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقض ، فان الشيء الذى حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك لأنه

(١) النص بتمامه فى : منهاج البلغاء . ص : ٨٥ . وانظر : الشفاء : الفصل التاسع

(٢) ابن سينا : رسالة القدر . ط : لندن ١٨٩٩ نقلا عن . . النقد الأدبى الحديث ص : ١٦٢ .

إنما يفعله لأنه كل ، ويكون الكل شيئا محفوظا بالأجزاء ، ولا يكون كلا عندما لا يكون الجزء الذى للكل » [١] :

«ولابن سينا » رسالة فى (البلاغة والخطابة) يؤكد فيها تلك النزعة الحسية العامة فى تفسير الجميل ، ولكنه ـ فيما يبدو يفرق بين الجميل من حيث هو غاية تختلف عن الغايات الأخرى ولا تمتزج بها ، فعنده أن « الغايات ثلاث : خير ونافع ولذيذ ، والنافع يكاد أن يكون ما عددناه من أجزاء صلاح الحال محيطا به ، وأما اللذيذ فينبغى أن نحيط بأجزائه ، أعنى أنواعه أيضا فنقول : إن اللذة حركة للنفس وتهيؤ يكون بغتة بالحس للأمر الطبيعى الملائم ، فكل ما يفعل هذه الحركة والتهيؤ فهو لذيذ ، وما فعل ضدها فهو مؤلم مؤذ ، والأمور الملائمة منها ما يلايم بالطبيعة ، ومنها ما يلايم بالعادة ويلايم بالطبيعة والعادة والكسل والتوانى والمعصية والدعة والنوم والمشتهيات التخيلية والحسية والفكرية ، وليس كل اللذيذات عن الحس ، بل فى التخيل لذات أيضا وإن كانت بالحرى أن تنسب إلى الحس ، فان الذاكرين للذات يلتذون بها . . الخ » [٢]

فالخير والنافع من حيث هما غايتان لا يختلطان باللذيذ ، أو بعبارة أخرى لا يتضمن اللذيذ غاية خيرة أو غاية نفعية [٣] . والتهيؤ الذى يكون بغتة بالحس للأمر الطبيعى الملائم ، هو ما اصطلح على تسميته Intuition فى الفلسفة الجمالية الغربية ، بخاصة عند « بندتو كروتشه » وكل اللذيذات تصدر عن الحس أو هى آخر الأمر تعود إلى الحس ، فالحس هو مدار الخيال واللذة التى تحدث عن الخيال مرجعها الحس [٤] »

---

(١) الشفاء : تلخيص ابن سينا لكتاب الشعر : الفن التاسع من الجملة الأولى فى المنطق.

(٢) ابن سينا . رسالة البلاغة والخطابة صورة فوتوغرافية برقم ٢٦٣٣٥ بمكتبة جامعة القاهرة ورقة ١٠ نقلا عن : الأسس الجمالية إلى النقد العربى ص : ١٤٠ .

(٣) راجع نظرية « كانت » ص : ٣٦ من هذا البحث

(٤) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص : ١٤٠

ويرجع « ابن سينا » (المخيلة) إلى الحس ويعرفها بأنها « مستودع الصور الحسية . فهى تخزن الصور التى يؤديها إليها الحس ، والفكر قد يعمل فى هذه الصور بالتركيب والتحليل »[١]

وهكذا نجد ابن سينا يتصور الجمال في الصورة لا فى المادة وأن وظيفته المتعة لا الإفادة . وأنه كل متكامل وإن كان مركبا من أجزاء متشابكة

* * *

ابن رشـــد :

ويأتى « ابن رشد » (٥٢٠ ـ ٥٩٥ هـ) فيحاول محاولة جاهدة أن يربط بين (كتاب الشعر)« لأرسطو » وبين الفكر العربي ، ولو أدى به الأمر أحيانا إلى وضع مدلولات عربية للمصطلحات اليونانية فمصطلح (طراغوذيا وقوموذيا) فى اليونان يضع له معنى (المديح والهجاء) وحتى يتم له هذا الترابط بين اليونان والعربية يكثر من الاستشهاد بالشعر العربى كنماذج يشرح بها فهمه « لأرسطو » وتطبيقه على الشعر العربى .

ففى حديثه عن اعتياد بعض الشعراء نسبة أفعال وانفعالات إلى أشياء مخترعة (ترجمة متى.١٣٦ ا ـ ١٠ ـ ١٢ تلخيص ابن سينا :الفصل الخامس يقول: « ومن جيد ما فى هذا الباب وإن لم يكن على طريق الحث على الفضيلة قول الأعشى :

لعمرى لقد لاحت عيون نواظر ⠀⠀ إلى ضوء نار باليفاع تحرق
تشب لمقرورين يصطليانها ⠀⠀ وبات على النار الندى والمحلق
رضيعى لبان ثدى أم تحالفا ⠀⠀ بأسحم داج عوض لا نتفرق

---

(١) الشفاء : ٢٧٠ ب بخيت

وقد تصاحب المثال نظرة مقارنة ، كما يقول فى الاستشهاد القصص الشعرى الجيد الذى يصور الشىء الموصوف كأنه محسوس مشاهد (متى ١١٤٠ — ١٥ — ١٦ ، ابن سينا : الفصل السادس) .» وهذا يوجد كثيرا فى شعر الفحول والمفلقين من الشعراء ، لكن إنما يوجد هذا النحو من التخييل للعرب إما أفعال غير عفيفة ، وإما فيما القصد منه مطابقة التخييل فقط .

فمثال ما ورد من ذلك فى الفجور قول « امرىء القيس » :

سموت إليها بعد ما نام أهلها ... سمو حباب الماء حالا على حال

فقالت سباك الله إنك فاضحى ... ألست ترى السمار والناس أحوالى

فقلت يمين الله أبرح قاعدا ... ولو قطعوا رأسى لديك وأوصالى

ومثال ماورد من ذلك مما القصد به مطابقة التشبيه فقط قول « ذى الرمة » يصف النار :

ومسقط كعين الديك عاورت صحبتى ... أباها وهيأنا لموقعها وكرا

فقلت له ارفعها إليك وأحيها ... بروحك واقتته لها قتة قدرا

وظاهر لها من يابس الشخت واستعن ... عليها الصبا واجعل يديك لها سترا

« وقد يوجد ذلك فى أشعارهم فى وصف الأحوال الواقعة مثل الحروب وغير ذلك مما يتمدحون به ، والمتنبى أفضل من يوجد له هذا الصنف من التخييل وذلك كثير فى أشعاره ، ولذلك يحكى عنه أنه كان لا يريد أن يصف الوقائع التى لم يشهدها مع سيف الدولة » (١)

و(المحاكاة) عنده ترادف (المجاز) أى التشبيه والاستعارة والكناية وهو الاتجاه الذى التزمه نقاد العرب ، يقول ابن رشد : « والمحاكاة فى الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ،

(١) تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر : ص ٢٧ ـ ٢٨ وانظر : كتاب (أرسطو طاليس فى الشعر) : الدكتور شكرى عياد . ص : ٢١٦ .

ومن قبل التشبيه نفسه ، وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم فى المزامير ، والوزن فى الرقص ، والمحاكاة فى اللفظ .. .وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا فى النوع الذى يسمى الموشحات والأزجال ، وهى الأشعار التى استنبطها فى هذا اللسان [العربى] أهل هذه الجزيرة (الأندلس) . إذ كانت الأشعار الطبيعية هى ما جمعت الأمرين جميعا ، والأمور الطبيعية إنما توجد للامم الطبيعيين ، فان أشعار العرب ليس فيها لحن وإنما هى إما الوزن فقط ، وإما الوزن والمحاكاة معا فيها »[1]

وهكذا كانت محاولة ابن رشد تطبيق نظرية المحاكاة على الأدب العربى وتوسعه فى هذا التطبيق سبيلا إلى البعد به عن مفهوم النظريات اليونانية فى لغتها الأصلية .

* * *

الغـــزالى :

ومن فلاسفة المسلمين الذين وقفوا عند الظاهرة الجمالية من جانبها النظرى الإمام « الغزالى » (ت ٥٠٥ هـ) فى حديثه عن الحب من حيث هو ظاهرة إنسانية وميل طبيعى فى الإنسان نحو الأشياء . يقول : « إنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك ، إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه ، ولذلك لم يتصور أن يتصف بالحب جماد ، بل هو من خاصية الحى المدرك ، ثم المدركات فى انقسامها تنقسم إلى ما يوافق طبع المدرك ويلائمه ويلذه الى ما ينافيه وينافره ويؤلمه ، وإلى ما لا يؤثر فيه بايلام وإلذاذ ، فكل ما فى إدراكه لذة وراحة فهو محبوب عند المدرك ، وما فى إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك ، وما يخلو عن استعقاب ألم ولذة فلا يوصف بكونه محبوبا ولا مكروها ، فاذا كل لذيذ محبوب عند الملتذ به ، ومعنى كونه محبوبا أن فى الطبع ميلا إليه، ومعنى كونه مبغوضا أن فى الطبع نفرة عنه ، فالحب عبارة عن ميل الطبع إلى الشىء الملذ . . . والبغض عبارة عن نفرة الطبع عن المؤلم المتعب . . .

(١) تلخيص كتاب : أرسطوطاليس فى الشعر . ترجمة . بدوى : ص ٢٠٣٧ :

ويفسر الحب على أساس من الحس فيقول : « إن الحب لما كان تابعا للإدراك والمعرفة ، انقسم لامحالة بحسب انقسام المدركات والحواس ، فلكل حاسة إدراك لنوع من المدركات ، ولكل واحد منها لذة فى بعض المدركات، وللطبع بسبب تلك اللذة ميل إليها ، فكانت محبوبات عند الطبع السليم ، فلذة العين فى الإبصار وإدراك المبصرات الجميلة والصورة المليحة الحسية المستلذة ، ولذة الأذن فى النغمات الطيبة الموزونة ، ولذة الشم فى الروائح الطيبة ، ولذة الذوق فى الطعوم ، ولذة اللمس فى اللين والنعومة ، ولما كانت هذه المدركات بالحواس ملذة كانت محبوبة ، أى كان للطبع السليم ميل إليها » .

والحواس ليست هى أدوات الإدراك وحدها عند « الغزالى » ولكنه يضيف إليها (البصيرة الباطنة) التى يعدها أقوى فى الإدراك من العين إذ « القلب أشد إدراكا من العين ، وجمال المعانى المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للإبصار » .

و « الغزالى » يقيم بحثه عن الحسن والجميل على أساس من النظرة الحسية فى تفسير الجمال ، يقول : « إن الحسن ليس مقصورا على مدركات البصر ، ولا على تناسب الخلقة وامتزاج البياض بالحمرة، فانا نقول : هذا خط حسن ، وهذا صوت حسن ، وهذا فرس حسن ، بل نقول : هذا ثوب حسن ، وهذا إناء حسن ، فأى معنى لحسن الصوت والخط وسائر الأشياء إن لم يكن الحسن فى الصورة ؟ ومعلوم أن العين تستلذ بالنظر إلى الخط الحسن ، والأذن تستلذ استماع النغمات الحسنة الطيبة ، وما من شىء من المدركات إلا وهو منقسم إلى حسن وقبيح ، فما معنى الحسن الذى تشترك فيه هذه الأشياء ؟ فلا بد من البحث عنه ، وهذا البحث يطول ولا يليق بعلم المعاملة الإطناب فيه، فنصرح بالحق ونقول : كل شىء فجماله وحسنه فى أن يحضر جماله اللائق به ، الممكن له ، فاذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو فى غاية الجمال ، وإذا كان الحاضر بعضها فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر : فالفرس الحسن

هو الذى جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدو وتيسر كرّ وفرّ عليه ، والخط الحسن كل ما جمع ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها ، ولكل شىء كمال يليق به ، وقد يليق بغيره ضده ، فحسن كل شىء فى جماله الذى يليق به .

فان قلت فهذه الأشياء وإن لم تدرك جميعها بحسن البصر مثل الأصوات والطعوم فانها لا تنفك عن أدراك الحواس لها فهى محسوسات ، وليس ينكر الحسن والجمال للمحسوسات ، ولا ينكر حصول لذة بادراك حسنها ، وإنما ينكر ذلك فى غير المدرك بالحواس ، فاعلم أن الحسن والجمال موجـــود فى غير المحسوسات ، إذ يقال هذا خلق حسن ، وهذا علم حسن ، وهذه سيرة حسنة ، وهذه أخلاق جميلة ، وإنما الأخلاق الجميلة يراد بها العلم والعفة والشجاعة والتقوى والكرم والمروءة وسائر خلال الخير ، وشىء من هذه الصفات لا يدرك بالحواس الخمس بل يدرك بنور البصيرة الباطنة ، وكل هذه الخلال الجميلة محبوبة والموصوف بها محبوب بالطبع عند من عرف صفاته .. والصورة ظاهرة وباطنة والحسن والجمال يشملهما وتدرك الصور الظاهرة بالبصر الظاهر والصورة الباطنة بالبصيرة الباطنة ، فمن حرم البصيرة الباطنة لا يدركها ولا يلتذ بها ولا يحبها ولا يميل إليها ، ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظاهرة كان حبه للمعانى الباطنة أكثر من حبه للمعانى الظاهرة ، فشتان بين من يحب نقشا مصورا على الحائط لجمال صورته الظاهرة وبين من يحب نبيـا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة[1] » .

وهكذا يقسم الإمام « الغزالى » الجميل قسمين : أولهما يتصل بالظاهر أو الشكل والصورة وهذا هو ما يدرك بالحواس ، والآخر : يتصل بالجوهر وهو ما يدرك بالبصيرة والقلب ، ونحن إذا استبعدنا الجانب التصوفى فى فكر

---

(١) إحياء علوم الدين : الإمام الغزالى : ج: ٤ / ٢٠٢ وما بعدها ط: عثمان خليفة : ١٢٨٩ هـ .

الإمام « الغزالى » — وهو حق — وليس هـذا مجال البحث فيه ، وجـدنا الظاهرة الجمالية عند الغزالى مرتبطة بالحواس ولا تدرك إلا بها .

* * *

التوحيـــدى :

و « أبو حيان التوحيدى » (ت ٤٠٣ هـ) فى حديثه عن الحسن والقبيح يضع عناصر خمسة يقوم الحكم الجمالى على أساس منها، وبها يتميز الجميل من القبيح . يقول : « فأما الحسن والقبيح فلابد له من البحث اللطيف عنهما حتى لا يجور فيرى القبيح حسنا والحسن قبيحا، فيأتى القبيح على أنه حسن، ويرفض الحسن على أنه قبيح ، ومناشىء الحسن والقبيح كثيرة : منها طبيعى ومنها بالعادة ومنها بالشرع ومنها بالعقل ومنها بالشهوة ، فاذا اعتبر هـذه المناشىء ، صدق الصادق منها وكذب الـكاذب ، وكان استحسانه على قدر ذلك[1] » .

فالجميل يحكم بجماله إذا نظر إلى تـكوينه الطبيعى أو إذا تعارف المجتمع على جماله ، أو إذا كان أمرا يدعو إليه الدين ويأمر به ، أو لأن البصيرة والعقل يدركان فيه قيما جمالية ، أو لأنه يشبع الرغبة الشهوانية عن طريق الحواس .

ويتناول أبو حيان مشكلة الجمال فى الطبيعة والجمال فى الفن ، ويقترب من مفهوم المحاكاة عند « أفلاطون » فى تناوله لهذه المشكلة حيث يقول على لسان « أبى سليمان المنطقى » : « وقد علمنا أن الصناعة (الفن) تحكى الطبيعة وتروم اللحاق بها والقرب منها على سقوطها دونها ، وهذا رأى صحيح وقول

(١) الإمتاع والمؤانسة : أبو حيان التوحيدى : س ١ / ١٥٠ ط : لجنـة التأليف والترجمة والنشر ١٩٣٩ .

مشروع ، وإنما حكتها وتبعت رسمها وقصت أثرها لانحطاط رتبتها عنها . . واحتاجت إلى الصناعة (الفن) حتى يكون الكمال مستفادا ومأخوذا من جهتها ، والغاية مبلوغة بمعونتها وإصدارها . .

إن الطبيعة إنما احتاجت إلى الصناعة . . لأن الصناعة تستملى من النفس والعقل ، وتملى على الطبيعة . . وقد صح أن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس ، تقبل آثارها ، وتمتثل أمرها ، وتكمل بكمالها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها ، والموسيقى حاصل للنفس وموجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف ، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقريحة مواتية ، وآلة منقادة ، أفرغ فيها بتأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا ، وتأليفا معجبا ، وأعطاها صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة ، فمن ها هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة ، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التي من شأنها استملاء ما ليس لها ، وإملاء ما يحصل فيها استكمالا بما تأخذ ، وكمالا لما تعطى[١] » .

وبهذا تتضح الصلة بين الفن والطبيعة ، على اعتبار أن الطبيعة تمثل النموذج العام الذي يحاكيه الفن ، وإن كان يقصر عن محاكاته محاكاة تامة ، لأن الفن يقف عند الشكل دون الجوهر ، وهذا قريب مما قال به « أفلاطون » .

* * *

وهكذا نجد محاولات صادقة لفلاسفة المسلمين في تناولهم لفكرة الجمال ووضع معايير له مستعينين في ذلك بفلسفة « أرسطو » وآرائه في الشعر ، وقد تعرضوا من خلال ذلك إلى كثير من قضايا الفن ومسائله التي تعرض لها « أرسطو » كمسألة الوحدة ، والطول ، وصلة الشعر بالفلسفة ، وقضية الصدق والكذب ، وأسس الإبداع ، وعوامل التأثير في النفوس ، وقد كان للفلاسفة العرب في هذا المجال أثر كبير في محاولة وضع « علم الجمال العربي » كما سيتضح لنا في الفصل التالي .

(١) المقابسات : لأبي حيان التوحيدي . ص : ١٦٣ — ط . السندوبي : ١٩٢٩ .

الفصل الثانى

النقد الجمالى عند العــــرب

الأدب عند العرب (صناعة) والصناعة هي « ملـكة نفسانية تصدر عنها الأفعال الاختيارية من غير روية ، وقيل : هى العلم المتعلق بكيفية العمل(١) » .

وجاءت كلمة (الصناعة) فى القواميس العربية بمعنى حرفة الصانع وقالوا: صانع من الصُّنَّاع ، أى : ماهر فى صناعته وصنعته ، رجل صَنَعَ اليدين ، وصِنْع ، وصنيع اليدين و صَناعهما ، أى حاذق فى الصنعة ، ثم استعملوا هذه المادة فى الفنون والأدب ، فقالوا : رجل صنع اللسان ، ولسان صنع ، يقولون ذلك للشاعر ، ولـكل بليغ(٢) » .

والتباس الصناعة بالفنون الجميلة قديم ، فقد ربط اليونان بين الفنون الجميلة وبين الصناعات ، وجعلت الشعر (صناعة) والشاعر صانعا (Maker) وكذلك ربط العرب بين الشعر والصناعة من قبل أن يتصلوا باليونان ، فقــد روى « الجاحظ » أن « عمر بن الخطاب » قال : خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته يستميل بها الـكريم ويستعطف اللئيم(٣) .

وقال « محمد بن سلام الجمحى » : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات(٤) » .

ويتضح هذا الترابط بين الفن والصنعة عند « قدامة بن جعفر » الذى

---

(١) راجع كـتاب التعريفات للسيد الشريف على بن محمد الجرجانى : ط الحميدية ١٣٢١ هـ

(٢) راجع : أساس البلاغة ٢٦ ط إحياء المعاجم . والقاموس المحيط : ٣ / ٥٢ .

(٣) البيان والتبيين : ١ / ١٠١ .

(٤) طبقات الشعراء : ابن سلام الجمحى ص : ٦ ط : السعادة .

ذكر « أن للشعر صناعة ، والغرض فى كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال ، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وحدود بينهما تسمى الوسائط ، وكل قاصد لشيء من ذلك إنما يقصد الطرف الأجود ، فان كان معه من القوة فى الصناعة ما يبلغه إياه سمى حاذقا تام الحذق[1] » .

وقد عقد ابن خلدون فصلا سماه (صناعة الشعر وتعلمه) يقول فيه : « إن الملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض فى كلامهم ، حتى يحصل شبه تلك الملكة[2] » .

والعامل المشترك الذى يجمع بين الفنون والصناعات هو عنصر الحاسة الإبداعية لدى الفنان والصانع التى ينتج عنها عملا إبداعيا يبعث الارتياح فى نفوس المتلقين ، ويكتسب الشعور بالرضا لما تضمنه من قيم يكتسب بها القبول وأحيانا الخلود ، ويأتى هذا عن طريق الحواس فبواسطتها يتقبل العقل ، وتنفعل النفس فتحدث المتعة .

ويوضح « ابن طباطبا العلوى » هذا الأساس الحسى فى الإدراك الجمالى لفن الشعر بقوله : « وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب ، فما قبله واصطفاه فهو واف ، وما مجه ونفاه فهو ناقص ، والعلة فى قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذى يرد عليه ، ونفيه للقبيح منه ، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه ، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا جور فيه ، وبموافقة لا مضادة معها ، فالعين تألف المرأى الحسن وتقذى بالمرأى القبيح الكريه ، والأنف يقبل الشم الطيب ويتأذى بالمنتن الخبيث ، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع والمر ، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل ،

(١) نقد الشعر ـ قدامة بن جعفر: ص ١٦ ط : الخانجى ـ ١٩٦٣ .
(٢) مقدمة ابن خلدون . ص : ٥٧٠ .

واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن المؤذى ، والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق والجائز المعروف المألوف ويتشوف إليه ويتجلى له ، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل ، والمحال المجهول المنكر ، وينفر منه ، ويصدأ له ، فاذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العى ، مقوما من أود الخطأ واللحن ، سالما من جور التأليف ، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا ، اتسعت طرقه ، ولطفت موالجه ، فقبله الفهم وارتاح له وأنس به ، وإذ ورد على ضد هذه الصفة ، وكان باطلا محالا مجهولا ، انسدت طرقه ، ونفاه ، واستوحش عند حسه به وصدى له ، وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه .

وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفى الاضطراب ، والنفس تسكن إلى كل ماوافق هواها وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوال تتصرف بها ، فاذا ورد عليها فى حالة من حالاتها مايوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب ، وإذا ورد عليها مايخالفها قلقت واستوحشت [1] .

وهكذا يرتبط الحس الجمالى عند العرب بالحواس التى بها يتميز الحسن من القبيح .

* * *

على أن ارتباط الجمال بالحس عند نقاد العرب ليس ارتباطا (ميتافيزيقيا) يقوم على افتراض وجود جمال مثالى ، وإنما يقوم على وجود ذوق عام وذوق مدرب بالنسبة لقبول ما هو حسن وما هو قبيح ، وعلى أساس من هـــذا الافتراض يلتقى العقل بالحس ، فالعقل يشعر أمام الظاهرة الجمالية أنه وجد ما حاول الاهتداء إليه دون صورة مسبقة لما هو جميل .

---

(١) عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى : ص : ١٤ .

وإذا كان الشعر (صناعة) فكل صناعة لها أصول تقوم عليها وينظر على أساس منها عند الحكم ، وإذا كان النقد الجمالى هو تناول العمل الفنى على أسس جمالية تتفق الأذواق المدربة فى كل عصر وبيئة على الاعتراف بها ، وعلى ضوء هذه الأسس تتكشف القيمة الذاتية للعمل الفنى، فيمكننا أن نقول بأن النقد العربى كله كان جماليا حيث يتناول النص الأدبى على هدى من الأصول والقواعد المستخلصة من الأعمال الفنية التى التقت عندها أذواق ذوى الفطرة السليمة ، والخبرة العميقة فاستخلصوا منها أسسا وقواعد اتخذت مقاييس للعمل الفنى .

ودون الدخول فى متاهات (الميتا فيزيقا) نجد النقد الجمالى عند العرب لا يكاد يترك عنصرا من عناصر العمل الأدبى ـ سواء اتصل بالشكل أو الأسلوب بالمعانى والأفكار ـ إلا ووقف عنده ليبرز مقوماته الجمالية .

* * *

أولا :

الإبداع الفنى

تحدثوا عن عملية الإبداع الفنى وما يتصل به من أصل العبقرية ، وقد وضحت أمامهم هذه الأسئلة :

ما هى حال الفنان أثناء ممارسته لعملية الإبداع الفنى ؟ أتلقائية هى أم إرادية ؟

يرى بعضهم أن الشعر يبدو كأنه إلهام أو وحى أو اتصال روح الشاعر بروح أخرى ، فهو يأتى حينا ويمتنع حينا آخر ، وهذا أشبه بما وجدناه عند اليونان من الاستعانة بآلهة الشعر ، وأنهم ردوا قدرة المتفنن أو الشاعر إلى قوة خارقة خارج ذاته ، فسلكوها مع القدرات الإلهية وطوروها بتطور مجتمعهم .

وهكذا عرف العرب شياطين الشعر كما عرف اليونان آلهة الشعر ، وإذا كان التحليل النفسي يعزو إلى العقل الباطن النتاج الفني فإن نقاد العرب قد عبروا عن هذا العقل بأنه قوة خفية تلهم الفنان الإبداع الجمالي وسموها (شياطين الشعر) . وعلى هذا لا يكون الشعر عملا من أعمال الوعي ، بل عملا من أعمال اللاشعور وتنتفي عنه صفة الإرادة والقصد .

ومن النقاد من يرى في عملية الابداع الفني أنها ظاهرة شعورية يقوم بها الأديب وهو تام الشعور بها ، ومسيطر عليها فى مراحلها المختلفة من التفكير فيها والاستجابة للباعث عليها إلى أن يفرغ منها . وأن الشاعر حين ينشد قصيدة عليه أن يقصد إلى ذلك بإرادته [1] فالأمر ليس إلهاما أو وحيا وإنما هو صناعة وتعمل وقصد ، وقد جعل العرب الشعر كبرود العصب ، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي وأشباه ذلك من ضروب الصناعات المختلفة ، بل إن كلمة الشاعر معناها العالم ، والشعر العلم [2] والعلم يدخل فى باب الصنائع بما فيه من الخبرة والقصد .

والإبداع الفني عند « عبد القاهر » ليس تلقائيا ، بل هو نتيجة إجهاد وجهد عقلي ، ذلك أنه يرى أن الشاعر ينظم كلامه مرتبا على حسب ترتيب المعاني فى نفسه ، فإذا فرغت من ترتيب المعاني فى نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا فى ترتيب الأفكار .

على أننا نجد بعض نقاد العرب يقف من فكرة الفن بين التلقائية والإرادية موقفا فيه عمق وأصالة بما لا نجده عند اليونان ، فحازم القرطاجني يحاول محاولة رائعة التوفيق بين الفصل ، (اللاإرادى) وبين الإرادة والرغبة عند

---

(١) انظر : عيار الشعر : ٥ .
(٢) كتاب الحيوان : ٤١/٣ ط : ساسى

الفنان المبدع ، أو بتعبير آخر بين ربط المحاكاة بالتكرير الآلى للواقع وبين القوة المبدعة لدى الفنان فيما يتصل بعملية الإبداع الفنى فيتحدث عما أطلق عليه ، مناقل الفكر فى التخييلات التى يرام بها إيقاع التحسينات والتقبيحات بوضع ما يجب فى حيز من تلك المناقل على ما يجب من الأجزاء التى منها التئام العمل الأدبى ، حتى يستكمل مقوماته الجمالية .

« فللمخيلين فى التخييلات التى يحتاجون إليها فى صناعتهم أحوال ثمانية » .

الحال الأولى : يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التى يريد إيرادها فى نظمه أو إيراد أكثرها .

الحال الثانية : أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوبا وأساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعانى نحوها ويستمر بها على مهايعها .

الحال الثالثة : أن يتخيل ترتيب المعانى فى تلك الأساليب ، ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد .

الحال الرابعة : أن يتخيل تشكل تلك المعانى وقيامها فى الخاطر فى عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد فى تلك العبارات من الكلم التى تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروى عليه ، وفى هذه الحال أيضا يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتتحا للكلام ، وربما لحظ فى هذه الحال موضع التخلص والاستطراد .

فهذه أربع أحوال فى التخاييل الكلية .

الحال الخامسة : وهي أول حال من التخاييل الجزئية : أن يشرع الشاعر فى تخيل المعانى معنى معنى بحسب غرض الشعر .

الحال السادسة : أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلا له .

الحال السابعة : أن يتخيل ، لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد ، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يتخيل في تلك العبارات ما يكون محسنا لموقعها من النفوس .

الحال الثامنة : أن يتخيل ، في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى ، معنى يليق أن يكون ملحقا بذلك المعنى ، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقا لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها .

ويرى « حازم » أن الشعر ينشأ من الانتقال بين هذه التخاييل الثمانية وأن هذا هو أساس الإبداع الفني بما فيه من إرادة وعمد ، ومع هذا فإنه يرى أن به جانبا تلقائيا يرجع إلى طبع الشاعر الذي يتكون عنده نتيجة للاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، فعملية الإبداع الفني ترجع إلى انتقال خيال الشاعر بين هذه الأحوال الثمانية السابقة ، وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة ، وكانت هذه الملكة نحوا من ملكة الخاطر .

ويوضح هذا بقوله : « فإنه وإن كان أصل تعلمه القراءة تتبع الحروف وحركاتها وسكناتها مقطعة فانه تحصل له ملكة لا يحتاج معها إلى ذلك التتبع بل يعلم عندما يقع بعده على مجموع الحروف المختلطة أي لفظ يدل عليه ذلك المجموع ، هذا على أن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج بردا من يومه ، وتارة حلة من عامه ، ولكل قيمة[1] » .

* * *

(١) منهاج البلغاء : ص : ١٠٩ .

ثانيا :

الانفعال والعاطفة

والانفعال هو : « الوجدان الثائر الذى يهز النفوس ويثيرها[1] » .

والعاطفة هى : « مجموعة من الانفعالات تتجمع حول معنى شىء من الأشياء[2] » .

وقد تنبه نقاد العرب إلى المثير أو الدافع الذى يدفع إلى النتاج الفنى ؛ وأكثروا الحديث فيما يطلق عليه الانفعال والعاطفة عند المحدثين ، ويطلقون عليه عمل الشعر وشحذ القريحة له[3] ، أى الأسس والينابيع التى يتفجر عنها الشعر ، فالطبع لايكفى لإنشاد الشعر بل لابد معه من المثير الذى يحرك الشاعر ويدفعه إلى الإنشاء .

« فابن قتيبة » يذكر أن للشعر دواعى تحث البطىء ، وتبعث المتكلف منها الشراب ، ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق[4] .

كما يرى « ابن قتيبة » : أن الشعر يختلف قوة وضعفا باختلاف قوة المثير أى الانفعالات والعواطف بالمفهوم الاصطلاحى الحديث .

وقرر نقاد العرب أن الشاعر المطبوع قد يستعصى عليه قول الشعر ، فللشعر أوقات يبعد فيها قريبه ، ويستصعب فيها ريضه[5] .

---

(١) دراسات فى علم النفس الأدبى : ص : ٥٢ .
(٢) السابق : ٥٤ .
(٣) العمدة : ١/٢٠٤
(٤) الشعر والشعراء : ص : ٧٨ .
(٥) الشعر والشعراء : ١/٨٠ ـ العمدة : ١/٢٠٤ .

ولهذا دعا النقاد إلى تخير الأوقات والأمكنة المناسبة للاثارة .

واستثارة الإبداع عند « حازم القرطاجنى » تقوم على أساس من العلم والذكاء ، ويقصد بالذكاء : التنبه إلى العلاقات بين الأشياء ونسب بعضها إلى بعض والتفطن إلى مايليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض ، ويرى أن قوة الملاحظة مع الذكاء يساعدان الأديب على الاستثارة .

ولاقتباس المعانى واستثارتها طريقان :

أحدهما : تقتبس منه لمجرد الخيال وبحث الفكر ، فالأول يكون بالقوة الشاعرة بأنحاء اقتباس المعانى ، وملاحظة الوجوه التى منها تلتئم ويحصل ذلك بقوة التخيل والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض ، ولما يمتاز به بعضها من بعض ويشارك به بعضها بعضا ، ولكون خيالات مافى الحس منتظمة فى الفكر على ماهى عليه لايتباين فيه ماتشابه فى الحس ، ولايتشابه فيه مايتباين فى الحس ، فاذا كانت صورة الأشياء قد ارتسمت فى الخيال على حسب ما وقعت عليه فى الوجود ... أمكن — للنفس — أن تركب من هذه الأشياء صورا شتى من ضروب المعانى .

« وحازم » بهذا يتناول مسألة من أدق مسائل فلسفة الجمال وقضايا الفن وهى أن الرؤية الفنية حدس وكشف ، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة (الأشياء) مثلما يستكشف العالم قوانين الطبيعة ، إلا أن رؤية الفنان لاتقف عند حد الصفات المادية للأشياء بل تتجاوز ذلك إلى رؤية صور الأشياء فى وجوه تفوت الحصر ، وتختلف فيما بينها من رؤية إلى رؤية ، ومن هنا تصدق قوله « هرقليطس » : (إن الشمس جديدة كل نهار) تصدق على شمس الفنان إن لم تصدق على شمس العالم ، ومن هنا تتعدد الصور وتتكاثر باختلاف الرؤية لدى كل فنان ، بل لدى الفنان الواحد . فادرا كنا

الجمالي يعرض تنوعا أكثر من إدراك الحس العادي وإن كان يعتمد عليه أساسا، وهذا التنوع أو هذا الكشف عن الوجوه التي لا تحصر في صور الأشياء من مميزات الفن، ومن أدق أسرار الجمال.

كما يشير « حازم » إلى مسألة أخرى من أدق مسائل الفلسفة الجمالية وهي دور الفهم في تحويل الإدراك الحسي إلى تجربة، فجعل الفهم أداة للربط بين الحدس الحسي والمدرك العقلي حيث تتولد المعرفة من ذلك ويتحول الإدراك الحسي إلى تجربة وقد سبق حازم « كانت » في تقرير ذلك وتوضيحه[1] ».

والطريق الآخر لاستثارة المعاني عنده هو ما استند فيه بحث الفكر إلى كلام جرى في نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل. فيلتفع الفكر بذلك ويبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين.

ولا يكفي معرفة طرق استثارة المعاني واستنباطها بل لابد من حضورها منتظمة في ذهن الشاعر حتى يكون نتاجه على أكمل ما يمكن فيه.

ويرى أن هذا لا يتأتى إلا بتوافر عدة عوامل لها تأثيرها في النتاج الأدبي، وفي ضوئها يكشف عن طابعه العام. وهو يقسم هذه العوامل أو المؤثرات ثلاثة أقسام: المهيئات — الأدوات — البواعث:

أولا أما « المهيئات » فتحصل من جهتين:

١ النشء في بقعة معتدلة الهواء، حسنة الموضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر، ممتعة من كل ما للأغراض الإنسانية به علقة ».

٢ — الترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد، المقيمين للأوزان.

(١) انظر: « كانت » أو الفلسفة النقدية: ص: ٨٤.

والبيئـــة عامل له الصـدارة بين المؤثرات العامـة للفن ، سواء أكانت طبيعية أو ثقافية، فالإنسان نتاج بيئته ، والأدب صورة الحياة، وأداة التواصل الفـكرى والوجدانى فى البيئة الواحدة من جيل إلى جيل، وفى البيئات المختلفة من أمة إلى أمة ، ومن هنا نرى « حازما » لا يقصد بالبيئة البيئة الطبيعية فحسب ، وإنما يدخـــل فى ذلك الاعتبارات الخاصة بالوراثة والبيئـة والتفاعل بينهما .

ولاشك أن « حازما » قد سبق علماء الجمال وعلماء النفس عند الغـرب بمئات السنين .

ويعمق « حازم » هـذه المهيئات أو المؤثرات بالربط بينها وبين طبع الأديب وصقل موهبته .

فالمهيىء الأول : وهو البيئة الطبيعية بمكوناتها المختلفة له تأثيره فى طبع الناشىء وجبلته ، ويوجه الأديب بطبعه إلى الـكمال فى صحة اعتبار الـكلام وحسن الروية فى تفصيله وتقديره ، ومطابقة ما خارج الذهن به ، وإيقاع كل جزء منه فى كل نحو ينحى به أحسن مواقعه وأعدلها ، حتى يكون حسن نشء الـكلام مشبها حسن نشء المتـكلم به[1] » .

والترعرع بين الفصحاء الألسنة ، المستعملين للأناشيد المقيمين للأوزان يوجه الأديب الناشىء إلى ضبط الـكلام الفصيح ، وتحصيل المواد اللفظية والمعنوية ، والمعرفة بإقامة الوزن ، ومن هنا ـ فأنت « لا تجد شاعرا مجيدا إلا وقد لزم شاعرا آخر ، وتعلم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة فى أنحاء التصاريف البلاغية[2] » .

---

(١) منهاج البلغاء . ص: ٤٠ .
(٢) منهاج البلغاء . ص: ٢٧ .

ثانيا : وأما الأدوات أى العلوم التى لابد منها فى تكوين الأديب ، والتى تهيئه لأداء رسالته على أكمل الوجوه فيقسمها إلى علوم متعلقة بالألفاظ وعلوم متعلقة بالمعانى ، ومن هنا فان « حازما » كغيره من نقاد العرب يطالب الشاعر بألا يقف عند حد الاستعداد الطبيعى ، وإنما لابد من الثقافة التى لها أثرها البعيد فى تكوينه ، ومن هذه الثقافة الرواية والحفظ لما لهما من أثر فعال فى تقويم اللسان ، والتبصر بمناهج القول[1] .

ثالثا : البواعث أو المثيرات : وهى العنصر الثالث عند « حازم » الذى له أثره الفعال فى النتاج الفنى ، وعلى حسب قوة المثير يختلف الأدباء فى إجادتهم وإخفاقهم

وقد قسم « حازم » هذه المثيرات أو الدوافع إلى إطراب وإلى آمال ويعنى بها المحركات التى تدفع الشاعر للنظم، بعضها ذاتى نابع من أعماق الشعور كالشوق والحنين، والآخر يرجع إلى مثيرات خارجية كالرهبة والطمع « وكثير من الإطراب يعترى أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه ، وأما الآمال فهى تعلق بخدام الدولة النافعة ، فقلما برع فى المعانى وجودة النظم من لم يثق بما يرجوه من تلقاء الدولة[2] » .

وهنا نجد « حازما » ينبه إلى الأثر الاجتماعى فى تكوين الأديب ، وإلى الدور الذى تقوم به الدولة فى تشجيع الأدباء ، وأهمية هذا الدور .

والطاقة التى تمد الأديب بهذه المعانى التى تنتظم فى ذهنه ، تنحصر عند « حازم » فى ثلاث قوى وهى :

١ — القوة الحافظة .

---

(١) انظر : الوزراء والكتاب للجهشيارى ص : ٧٤ . الوساطة : ٢١ . الصناعتين ١٤٦ . العمدة ١ / ١٣١ — البيان والتبين ٢ / ٢١ . عيار الشعر : ٤ .

(٢) منهاج البلغاء : ٤١ .

٢ — القوة المائزة .

٣ — القوة الصانعة .

١ — أما القوة الحافظة : أى الذاكرة ، التى تحفظ ما يدركه الحس وتذكره ، فهى لا تتأتى للأديب إلا عن طريق مخالطة النصوص الأدبية والتبصر بمناهج القول ، بشرط ألا يطغى ذلك على شخصية الأديب فيكون صورة مهتزة من غيره من الأدباء الذين أدمن قراءتهم ، وتأثر بمناهجهم فى فن القول وهذه الطاقة إذا أحسن الأديب توجيهها تقوى ملكته الفنية ، أو تتحول عنده تلك القراءة الواعية إلى قوة أو ملكة أو طبع مما يكون له أبعد الأثر فى تكوين شخصيته الأدبية ، وأصالته الفنية .

وهذه الملكة التى حصلت للأديب ، والتى هى ثمرة للقراءة الواعية والحفظ الجيد لها أثرها البعيد فى صحة الخيال والبعد به عن الخلط والوهم ، فهى التى تساعد الأديب على أن تكون خيالات المعانى منتظمة فى ذهنه ، ممتازا بعضها عن بعض ، محفوظة كلها فى فكره ، فاذا أراد أن يعالج موضوعا وجد خياله اللائق به قد أمدته به قواه الحافظة ، وتكون صور الأشياء متناسقة مرتبة على حد ما وقعت عليه فى الوجود ، فاذا أجال خاطره فى تصورها فكأنه اجتلى حقائقها .

ومعنى ذلك أن حياة الشاعر فى التجربة حتى لو كانت — أصلا — لغيره فانها تصبح أشبه شىء بتجربته الشخصية ومعاناته الذاتية .

ومن اكتملت عنده الملكة فانه يكون أقدر على تأليف الخيالات المنتظمة والأخيلة التى من هذا النوع يسميها « حازم » (الأخيلة المنتظمة) .

ويشبه « حازم » الأديب أو الشاعر الذى تتأتى له تلك الأخيلة المنسقة بناظم الجواهر التى فى حوزته أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع عنده ،

فاذا أراد أى حجر منها على أى مقدار يريد عمد إلى الموضوع الذى يعلم أنه فيه فيأخذه بسهولة وينظمه « وكذلك من كانت خيالاته وتصوراته منتظمة متميزة فانه يقصد بملاحظة الخاطر منها إلى ما شاء فلا يعدوه[١] »

وأما ذلك الذى لا تنتظم له عمليـــة التخييل فتضطرب بين يديه تلك المحصلات ، فتبدو قلقه فى أماكنها ، نابية عن مواضعها ، وذلك الذى يسميه حازم (معتـكر الخيالات) ويشبهه بناظم تختلط جواهره ، فيعيا بنظمها النظم الصحيح ، وكذلك الأديب يضل ويسقط فى هاوية الخلط بين المعانى ، والبعد عن الخيال المنتظم الصحيح « لـكون الأشياء التى فى الحسن أوضح من التى فى التصور والذهن[٢] » .

٢ — والقوة الثانية هي (القوة المائزة) . أى تلك الملـكة التى بها يستطيع الأديب أن يتبين مواضع الجمال وأسبابه ، ويميـز ما يلائم الحاجة والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك ، ومايصح مما لا يصح .

٣ — وتأتى بعد ذلك (القوة الصانعة) وهى فنية الأديب التى تبدو فى مقدرته على التأليف بين المعـــانى ، وهى القوة التى « تتولى العمل فى ضم بعض أجزاء المعانى والمقالات والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض ، وبالجملة التى تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة » .

* * *

(١) منهاج البلغاء : ٤٣.
(٢) منهاج البلغاء : ٤٢ .

ثالثـــا :

الخيال والتخييل

الخيال هو الدعامة الأولى التي يرتكز عليها الأديب منشئا كان أو ناقدا فبه يبتكر معانيه ويعيش تجارب الآخرين ويتصور كل ما يجرى فيها ، ويتخير منها ما يناسب ويصلح لبناء فنه ، وبه يؤلف بين الحقائق فيجعل منها شيئا جديداً يحمل طابع إبداعه الفني .

والعملية الخيالية تخضع لقانون التناسق الذى يحقق أثرها على الوجدان ، وتتداعى عناصرها المخزونة فى الذاكرة لتتعاون على إسعاف المؤلف الأديب بما ينبغى .

والخيال مرتبط بالعاطفة ، فالصورة الخيالية إذا كانت وليدة عاطفة سطحية أو مزيفة بدت هذه الصورة متكلفة مصطنعة بعيدة الصلة عن الحقيقة ، والخيال هو خير وسيلة لتصوير العاطفة التى هى العنصر الأول فى الفن الجمالى ، فهو اللغة الطبيعية لتصوير الانفعال الذى يعجز التعبير اللغوى العادى عن تصويره .

والناقد أديب لا يكتفى بأصول النقد الأدبى بل لا بد من الرجوع إلى نفسه يستثيرها قبل إصدار أحكامه الأخيرة ، وهذه الناحية الذاتية مصدر التأثير الذى يبعثه فى نفوسنا ويشير به شعورنا ، ولن يستطيع ذلك إلا بالخيال ، والخيال بعد ذلك عمدة الناقد فى فهم شخصية المنقود وبيئته، وفي

الشروح والموازنات ، ففهم الشخصية يجعل نقده وديا عادلا ، والشروح والموازنات تجعل نقده إيضاحيا مقنعا [1] .

ومن الطبعى ألا يقف نقاد العرب لدراسة الخيال وألوانه وفنونه حيث لم تتضح معالم هـــذه الدراسة إلا فى العصر الحديث . بعد أن أخذ النقاد بالاتجاه العلمى النفسى الحديث ، وإنما تناولوه فى آثاره فحسب .

ومن الواضح أن دراستهم للخيال تكاد تنحصر فيما يمكن أن نسميه (تداعى المعانى) أى تواردها على الذهن واحدا بعد الآخر لوجود علاقة بينها ، أو ما يسمى بالخيال التأليفى الذى يتجلى فى رسم صور تكثر أو تقل لتؤلف وحدة عامة ، أو أثرا فنيا واحدا من مجموعها .

والخيال يجب أن يكون بعيدا عن الوهم والتخبط حتى لا يفسد ، وإنما يجب أن يقوم على حقائق ، فيربط بين حقائق الأشياء وحقائق الوجدان وانفعالاته ربطا لا ينكره حس ولا عقل ، أما الوهم فهو إبهام وبعد عن هذه الحقائق ، ومن أخطر الأشياء على الشعراء أن يعمدوا إلى الشطط فى خيالهم ، والبعد به إلى عالم وهمى تفيض عليهم فيه صور غامضة لا تفهم مما يؤدى إلى اللبس والغموض [2] .

ومن هنا يقرر نقاد العرب أن الخيال لا يخلو من الصدق فى ارتباطه بالحس ، فالخيال تابع للمشاهدة والحس « والذى يدركه الإنسان بالحس فهو الذى تتخيله نفسه ، لأن التخيل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفة به واللازمة له ، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد [3] » .

---

(١) انظر : أصول النقد الأدبى : أحمد الشايب : ص : ٢٢٢ : ثالثة : ١٩٤٦

(٢) انظر : سر الفصاحة : ١٦٤ .

(٣) منهاج البلغاء : ٩٨ .

وقد وقف نقاد العرب أمام الخيال ليكشفوا عن دوره فى الصورة الأدبية وكيف أنه عنصر جوهرى فيها ، وأنه هو السر فيما للأثر الفنى من تأثير فى النفوس وتحريك لها ، ولهذا كان الكلام المشتمل على الخيال أروع تأثيرا فى النفوس من الكلام الذى يكون كله حقيقة ، خال من عنصر الخيال (١).

وقديما قال أرسطو : « المجاز يكسب الكلام وضوحا وسموا وجاذبية لا يكسبه إياها شىء آخر » (٢).

ويرى نقاد العرب أن تخييل الشىء أجمل من الشىء نفسه « وابتهاج النفوس بما تتخيله .. فوق ابتهاجها بمشاهدة المخيل .. ومن أحسن ما يرى من ذلك تصور أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة فى صفحات المياه الصافية الساكنة التموج من الخلجان والأودية والمذانب والأنهار ، وكذلك تمثل أفانين شجر الدوح بما ضم من ثمر وزهر فى صفحات الماء الصفو إذا كان الدوح مطلا عليه ، فإن اقتران طرفى الغدير الدوحية بما يبدو من مثالها فى صفاء الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظرا » (٣).

ومما يزيد الخيال جمالا ، ويبرز دوره فى التصوير الأدبى ما قرره نقاد العرب من اقتران الحقيقة به ، لأن هذا اقتران يعطيه قوة ويبعد به عن الوهم ، ومما مثلوا به لذلك قول أبى تمام :

دمن طالما التقت أدمع المـ ... ـزن عليها وأدمع العشاق

وقول ابن التنوخى :

لما ساءنى أن وشحتنى سيوفهم ... وأنك لى دون الوشاح وشاح

---

(١) انظر : العمدة : ٢١٦/١ . ودلائل الإعجاز : ص ٥٥ ، ٣٢٧ ، ومنهاج البلغاء ص : ١٠٨ .

(٢) الخطابة : الكتاب الثالث : أول الفصل العاشر ص : ٢١٣ . بدوى .

(٣) منهاج البلغاء : ص : ١٢٦ .

لحسن اقتران أدمع العشاق ، وهو حقيقة ، بأدمع المزن وهي غير حقيقية ، واقتران الوشاح الذى هو حقيقـة ، بالوشاح المراد التزام المعتنق وهو غير حقيقى يجرى فى حسن موقعه من السمع والنفس مجرى موقع حسن اقتران الدوح الذى له حقيقة بمثاله فى الغدير ، ولا حقيقة له من العين ، فإن المسموعات تجرى من السمع مجرى المتلونات من العين .

وإبراز الحقيقة فى ثوب التعبير الخيالى يرجع إلى أسس جمالية وقف عليها نقاد العرب وأبرزها عامل الندرة والابتكار ، وفى هذا « يقول حازم القرطاجنى » : « وأما تخيل الشىء نفسه بالقول المحاكى له فكأن نسبته إلى النفس والسمع نسبة إفصاح الزجاجة عما حوته وإفشائها سر ما أودعته إلى العين من تماثيل الشمع ذوات الأنوار ، أو الأدواح الخضر ذوات النوار فى صفحات الماء ما ليس لها لرؤية صور هذه الأشياء حقيقة ، لأن حال معاينة أشكال هذه الأشياء فى المياه أقل تكرارا على الإنسان من مشاهدة حقائق تلك الصور ، فهى لها أشد استطرافا .. فلهذا — وغيره — حسن موقع الأقاويل الشعرية من النفوس .

واعلم أن منزلة حسن اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع .

وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غـــير مستلذة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحا ، فكذلك الألفاظ الرديئة والتأليف المتنافر ، وإن وقعت بها المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفـــاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها ، يشغل النفس تأذى السمع عن التـأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك

كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا » .

وهذا كلام فنان خبير بفلسفة الجمال .

وقد درس نقاد العرب الخيال من خلال أبواب التشبيه والاستعارة والكناية ووقفوا أمام هذه الصور الخيالية لاعلى أنها غاية فى ذاتها فحسب ، بل على أنها أدوات يكون بها مجال التصوير ومجال الإبداع فيه ، وكلما كانت الصورة أجمل كان الكلام أدخل فى الفن الأدبى ، ومن هنا تبدو صلة هذه الفنون الجمالية بالصورة الأدبية ، والشعر فى حقيقته يرجع إلى صورته ، وهى مجال المفاضلة بين شعر وشعر ، يقول عبد القاهر : « إن صور المعانى لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهرها وضعت فى اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر » [1] .

فالاستعارة والتشبيه والتمثيل عند « عبد القاهر » ما هى إلا أدوات لقصد أعم وأبعد وهو « بيان أمر المعانى . كيف تتفق وتختلف ، ومن أين تجتمع وتفترق .. وأن من الكلام ما هو شريف فى جوهره كالذهب الإبريز الذى تختلف عليه الصور ، وتتعاقب عليه الصناعات ، وجل المعول فى شرفه على ذاته ، وإن كان التصوير قد يزيد فى قيمته ويرفع من قدره ، ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة فلها — ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض وأثر الصنعة باقيا معها لم يبطل — قيمة تغلو ، ومنزلة تعلو ، وللرغبة بها انصباب ، وللنفوس بها إعجاب » [2] .

---

(١) دلائل الإعجاز : ٢٠٤ .
(٢) أسرار البلاغة : ١٩ .

ونحن حين نفضل خاتما على خاتم انتقاء معدنه لا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، أى لأمر يرجع إلى حقيقته وماهيته .

وقد وقف نقاد العرب أمام هذه الفنون التصويرية فى التعبير الأدبى لبيان أسسها الجمالية وقيمها الفنية التى يحكم عليها على ضوء منها بالاستحسان أو الاستهجان .

ومن هذه المقاييس الجمالية فى الصورة الأدبية ما يأتى :

أ — الإدراك الحسى :

سبق أن وضح لنا ارتباط الحس الجمال عند نقاد العرب بالحواس التى بها يتميز الحسن من القبيح . وذكرنا أن ارتباط الجمالى بالحس عند نقاد العرب ليس ارتباطا (ميتافيزيقيا) يقوم على افتراض وجود جمال مثالى ، وإنما يقوم على أساس واقعى وعلى افتراض ذوق عام وذوق مدرب بالنسبة لقبول ماهو حسن وماهو قبيح ، وعلى أساس من هذا الافتراض يلتقى العقل بالحس فالعقل يشعر أمام الظاهرة الجمالية أنه وجد ما حاول الاهتداء إليه دون صورة سبقه لما هو جميل .

وعلى أساس من هذا نجد نقاد العرب يتناولون الصورة الأدبية (المجاز) فيقررون أن الخيال المعتمد على التصوير الحسي أقرب إلى النفوس ، وأسرع فى إظهار المعنى للعقول ، ويسوق «عبد القاهر» دليلا على هذا بأن «العلم الأول أتى النفس أولا من طريق الحواس والطباع ، ثم من جهة النظر والرؤية ، فهو إذن أمس بها — أى بالنفس — رحما » .

وعلى أساس من الحس والعقل تناول « البيانيون » الصورة التشبيهية[1] ،

---

(١) انظر : الطراز . العلوى ١/٢٧٣

وقالوا بأن الطرفان فيها قـــد يكونان حسين ، والمراد بالحسى عندهم هو مايدرك هــــو أو مادته باحدى الحداس الخمس الظاهرة ، البصر ، السمع ، الذوق ، اللمس ، الشم ، وقد يكونان عقليين ، أو مختلفين فيكون أحدهما عقليا والآخر حسيا .

ويدخل فى الحسى عندهم « التشبيه الخيالى » وهو المركب المعدوم الذى الذى تخيل تركيبه من أمور كل منها موجود خارج الذهن ويدرك باحدى الحواس الخمس ، ومنه قول ابن وكيع يصف الخشخاش :

وخشخاش كأنا منه نفرى   خميص زبرجد عن جسم در
كأقداح من البلور صينت   بأغشية من الديباج خضر

فقميص الزبرجد الذى يغطى جسما من الدر ، وقـداح البلور المغطاة بالديباج الأخضر ، صورة تركيبية معدومة فى الخارج ولـكن العناصر التى ركبت منها موجودة ندركها بالحس الظاهر .

كما يدخل البلاغيون فى العقلى « التشبيه الوهمى » وهـــو مالم يمـكن إدراك أجزائه بالحواس الظاهرة لعدم وجودها ولـكنها بحيث لو وجدت لم تدرك إلابها، والفرق بين الوهمى والخيالى أن الوهمى لاوجـــود لهيئته ولا لجميع مادته ، والخيالى جميع مادته موجودة دون هيئته[١] .

ومما مثلوا به للوهمى قول امرىء القيس :

أيقتلنى والمشرفى مضاجعى   ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فلا وجود لأنياب الأغوال إلا فى الوهم لعدم تحققها فى الخارج .

---

(١) انظر حاشية الدسوقى ٣ ٣١٨ وارجع الى « فن التشبيه » على الجندى ١/٣٨.

كما يدخل فى العقلى كل مايتصل بالوجدان كاللذة والألم والشبع والجوع وقد لاحظ صاحب الطراز أن التشبيهات التى جاءت فى القرآن الكريم والسنة النبوية كلها بعيدة عن الوهم ومحققة الوقوع، وذلك أدخل فى الإعجاب وأقرب إلى اليقين مما لايكاد يقع ، ومن ذلك قول الله تعالى : « أو كظلمات فى بحر » وقوله : « كمثل الحمار » وقوله : « فمثله كمثل الكلب » إلى غير ذلك من الأمور الممكنة الوقوع ، لأنها أدخل فى التحقيق ، وأقرب إلى التيقن[1] .

وعلى هذا فينبغى أن تكون الصورة البيانية مرتبطة بالحس لأن مايدركه الإنسان هو مايمكن أن تتخيله نفسه ، وكل مايدركه الإنسان بغير الحس فإنما يدركه بملابسات ترتبط بالحس والمشاهدة «فيكون تخييل الشيء من جهة مايستبينه الحس من آثاره والأحوال اللازمة له حال وجوده والهيئات المشاهدة لما التبس به ووجد عنده ، وكل مالم يحدد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ، ولا خصص بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه ، فليس يجب أن يعتقد فى ذلك الإفهام أنه تخييل شعرى أصلا ، لأن الكلام كله يكون تخييلا بهذا الاعتبار »[2] .

ونحن حين نستعرض الصور البيانية فى الشعر الجاهلى نجد أن المعانى فيها تصب فى صورة حسية ، حتى المعانى النفسية والعقلية تمثل وتخيل فى صورة حسية ويكاد يختفى منها كل مايتصل بالوهم وما يبتعد عن الحس المادى .

وكانت الصورة البيانية قائمة على قوة العبارة ، وصدق العاطفة وبساطة الفكرة والبعد عن الوهم وإلباس الأشياء صور المحسوسات لتتقبلها النفوس وتتأثر بها .

---

(١) الطراز للعلوى : ٢٨١/١ .

(٢) منهاج البلغاء : ٩٨ .

وإذا كانت الصورة الحسية هى التى أثارت انفعال الشاعر الجاهلى ، وإذا « كان النقد الأدبى منذ البداية قد استمد مثله الفنية من إنتاج الشعراء الكبار أنفسهم كامرىء القيس والنابغة وغيرهما ، فانه يكون من الطبيعى أن نجد النزعة الحسية التى تمثلت فى شعر الشعراء ، تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك (١) » .

وبقيت هذه النزعة الحسية فى النقد الأدبى على الرغم من التطور الثقافى والحضارى فى عصور الأدب التالية .

فقد نزل القرآن بالحق ، فى نمط جديد من فنون القول ، لاعهد للعرب بمثله مع أنه من جنس كلامهم بلسان عربى مبين . وحين سمع العربى القرآن تأثر به أعمق التأثر ، وكان مجرد إنصاته له كفيلا بانقياده وتسليمه وإسلامه ، ولا عجب أن يكون الشعراء ـ من آمن بمحمد وصدقه ومن بقى على الشرك وكذبه ـ من أسرع القوم الذين بهروا بالاعجاز البيانى للقرآن فى ألفاظه ودقتها وسلامتها ، وليونتها وسهولتها ، وعبارته وجمال سبكها ، ورصانة نظمها ، ومعانيه وما اشتملت عليه من حكم بالغة ومواعظ حسنة ، وصوره وما تتضمن من ألوان المجاز التى تحس بمجرد أن تتأملها بالفرق الشاسع بينها وبين صور الخيال عندفحول شعرائهم ، مما جعل القرآن نسيجا وحده ، وإذا نحن تدبرنا كل ما قيل من الشعر بعد نزول القرآن سماعه والإنصات له لا نكاد نجد قصيدة واحدة لمسلم أو مشرك إلا ويبدو منها هذا التأثر بالقرآن(٢) .

والقرآن يلفت نظر الإنسان إلى التأمل فى هذا الكون ومافيه من

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى . ١٣٠ .

(٢) انظر : تفصيل ذلك ونماذجه فى كتابنا (اتجاهات النقد الأدبى من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع) ط : الأنجلو المصرية : ١٩٧٩ .

مظاهر جمالية ويحث على الوقوف أمام الطبيعة والانفعال بها والاهتداء إلى أسرارها ، وهذا التأمل لا يتحقق إلا بالحس الجمالى ، والوعى بأسرار الظاهرة الجمالية ، بل إن القرآن يمتن على الإنسان بأن الله خلق له مظاهر الكون للمنفعة المادية والمتعة الجمالية « والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون . ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون » .

« وإذا كان العربى يدرك الجمال بحسه القريب فقد حاول القرآن أن يلفته إلى جمال أرقى يتمثل أمامه فى الكون العريض[1] » .

وفى العصر العباسى عصر اختلاف الثقافات والحضارات وعصر النضج العقلى لم تعد الصورة البيانية تعتمد على المادية والحسية ، ولم يعد البيان الغرض منه الوضوح والكشف ، وإنما وجدنا نوعا من الرمزية والتجريد والنفوذ إلى ما وراء الحواس الظاهرة ، واستلهام القوى الباطنة ، واستشفاف الأشياء غير المنظورة وأصبح الحس يمثل أحيانا فى صور معنوية ، وتجاوز الخيال حد الواقع إلى عالم الوهم والغيبيات .

ومع هذا التطور فى الصورة البيانية إبداعا فقد ظل اتجاه النقاد فى أغلبه مرتبطا بالحس ، ويرفض أو يستهجن تصوير الحسى بالعقلى لأنه جاء على خلاف الأصل ، فالأصل أن المعارف الحسية هى أساس المعارف العقلية غالبا ، والمعقول على هذا فرع عن المحسوس ، لأنه مستفاد منه ومنته إليه ، وما جاء من التشبيه على هذه الصورة فيجب أن ينزل المشبه به (المعقول) منزلة أوضح من المحسوس ادعاء ومبالغة حتى يمكن أن يشبه المحسوس به ، ولهذا عد كل تشبيه جاء على هذه الصورة تشبيها مقلوبا ، أى الذى يجعل فيه المشبه الذى هو الناقص بالأصالة مشبها به ويجعل فيـــه المشبه به الذى هو الكامل بالأصالة مشبها .

(١) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى : ص ١٣٣

فالرماني (ت ٢٧٦) . يستقبح تشبيه الحسي بالعقلي لأن التشبيه عنده ضربان :

تشبيه حسن : وهو الذى يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانا .

تشبيه قبيح : ما كان على خلاف ذلك .

وما تقع عليه الحاسة أوضح فى الجملة مما لا تقع عليه الحاسة والمشاهد أوضح من الغائب .. ومايدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره، والقريب أوضح من البعيد فى الجملة ، وما قد ألف أوضح مما لم يؤلف ، ومن هنا استقبح الرماني قول أحد معاصريه من الشعراء :

صدغه ضد خده مثلما الوعـ ـد إذا ما اعتبرت ضد الوعيد

كما عاب شاعرا آخر فى قوله :

وله غرة كلون وصال فوقها طرة كلون صدود

* * *

وعند أبى هلال العسكرى (ت ٣٩٥) أن إخراج مالا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه من أجود التشبيه وأجمله ، ومما مثل له به قول الله تعالى : « والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء » فأخرج مالا يحس إلى ما يحس .

* * *

والمبرد (ت ٢٨٥ هـ) يستحسن الصورة التشبيهية المأثورة عن العرب وهى التشبيهات التقليدية القائمة على الحس ، ومن ذلك : تشبيه المرأة بالشمس والقمر والغصن والغزال والبقرة الوحشية والسحابة البيضاء والدرة والبيضة ، وعين المرأة والرجل بعين الظبي والبقرة الوحشية ، والأنف بحد السيف ، والفم بالخاتم والساق بالجمار ، فهذا كلام جار على الألسن ، قال سراقة بن مالك: « فرأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وساقاه باديتان فى غرزه كأنهما

جارتان » وقال كعب بن مالك الأنصاري : « وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم إذا سرّ تبلج وجهه فصار كأنه البدر » .

وعين الإنسان مشبهة بعين الظبي والبقرة في كلامهم المنثور وشعرهم المنظوم ، من جاري ما تكلمت به العرب ، وكثر في أشعارها ، قال الشاعر :

فعيناك عيناها وجيدك جيدها ... ولكن عظم الساق منك دقيق

وقال آخر :

فلم ترَ عيني مثل سرب رأيته ... خرجن علينا من زُقاق ابن واقف

طلعن بأعناق الظباء وأعين الـ ... ـجآذر وامتدت بهن الروادف

ويقال للخطيب : كأن لسانه مبرد ، كما يقال للطويل : كأنه رمح .

ويقال للمهتز للكرم : كأنه غصن تحت بارح[1] .

* * *

وابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) يتناول الصورة التشبيه على هذا الأساس الحسيّ المأثور عن عرب الجاهلية ، والمنتزع من بيئتهم وحياتهم ، فمن ضروب التشبيه عنده تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها التشبيه به حركة وبطئا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا ، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه ، وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له » وهذا التقسيم يقوم على حواس البصر والسمع .

وهكذا تتابع النقاد في هذا الاتجاه الحسي ، ومن القواعد المقررة عندهم

---

(١) الكامل : ٢/٨٧

أن التشبيه المحسوس طرفان ووجها ، هو أسهل أنواع التشبيه من حيث التكوين والإدراك ، لأن الحواس هي منافذ العقل ووسيلة إلى المعرفة ومن أقوالهم المأثورة : « من فقد حسا فقد فقد علما » ، ويرى الجاحظ أن معرفة الأشياء إنما أساسها الحواس الخمس ويذكر أن « القلب والبصر شريكان، والطعم والحس متفقان ، والفطنة والحفظ رفيقان، والسمع والمنطق مجتمعان »[1].

وقد وقف النقاد أصحاب الاتجاه الحسي أمام النص القرآني (طلعها كأنه رؤوس الشياطين) وحاولوا أن يخضعوا الآية الكريمة إلى ما قننوه من قواعد ، وأنكروا وقوع تشبيه الحسي بالعقلي في القرآن الكريم ، لأن القرآن جرى على الأصل الأبلغ في أن الحسي أصل للعقلي .

وحاولوا تأويل الآية تأويلا حسيا[2]، فقال بعضهم : إن المراد برءوس الشياطين هو ثمر شجرة تكون ببلاد اليمن لها منظر كريه[3] ، ويقول المبرد: إن هذه الشجرة يقال لها (الأستن[4]) ويقول ابن رشيق : قال قوم : إن شجرة الزقوم — وهي أيضا (الأستن) لها صورة منكرة وثمرة قبيحة يقال لها : رءوس الشياطين[5].

وقال قوم : الشياطين : الحيات .

ويقول ابن قتيبة الدينوري : والعرب تسمى الحية شيطانا[6] .

ولسنا بسبيل مناقشة هذا الرأي وإنما الذي يهمنا هنا هو بيان كيف كان

---

(١) انظر : أمراء البيان ٢/٣٨٧ .
(٢) نزهة الأنباء : الأنباري : ص ١٤٣ . وفيات الأعيان : ٢/١٣٨ .
(٣) الحيوان للجاحظ : ٤/١٣ ط ساس .
(٤) الكامل : ٦/٢٣٨ .
(٥) العمدة : ١/١٩٥ .
(٦) أدب الكاتب : ١١٦ .

النقد العربي ملتصقا بالمحسوس على اعتبار أن الوظيفة الرئيسة للصورة هي الكشف والإيضاح ، وعلى اعتبار أن الإنسان جبل على إدراك ما هو حسي أكثر مما هو عقلي ، وأن من طبيعة العقلية العربية البعد عن التجريد والوهم ، والنفوذ إلى حقائق الأشياء من خلال الحس واستشفاف الأشياء الحسية المادية والانطلاق منها إلى استلهام الخيال ، أو كما يقول أرسطو : « إننا في حاجة لاستعادة صور من عالم المرئيات لنستعين بها على التعبير الخفي » .

* * *

والندرة

٢ ـ الغرابة والقدرة :

من المبادىء المقررة في علم الجمال أن « الألفة تغض من تقديرنا لجمال الأشياء[1] ، وهذا ما قال به نقاد العرب ، فالصورة الأدبية الشائعة التي يتداولها الشعراء ويستظهرونها تفقد الإحساس الجمالي بها .

وفي هذا يقرر عبد القاهر : « أنه كلما كان المشبه به في التمثيل الذي يحتاج فيه إلى إثبات وبرهان على شيء يمتنع غريبا نادرا ، كان ذلك أوقع في النفوس ولدى العقول » .

ومن هنا يرى أن قول أبي طالب الرقي :

وكأن أجرام النجوم لوامعا ... درر نثرن على بساط أزرق

أبلغ من قول ذي الرمة :

كحلاء في برج صفراء في نعج ... كأنها فضة قد مسها ذهب

لأن الأول غريب قليل نادر الوجود بخلاف الثاني ، فإن الناس يرون

(١) فلسفة الجمال . جاريت : ص : ٢٠ .

فى الصياغات فضة قد أجرى فيها ذهب وطليت به ، ولا يكاد يتفق أن يوجد درّ قد نثر على بساط أزرق[١] » .

والقرب فى الصورة الأدبية إنما يكون بسرعة خطوره بالبال فلا يحتاج إدراكه إلى دقة نظر وقوة فكر كنظرك إلى السيف عند سله ، فإنه يذكرك بلمعان البرق[٢] . ويكون الابتذال بكثرة الاستعمال ، وهو ما عبر عنه الزمخشرى بقوله : « الملهوج بذكره المستعمل[٣] » لأن الشيء المتداول بين الناس يكون ممتهنا[٤] .

والغريب النادر هو ما لا يسرع الخاطر إليه ، ولا يقع فى الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذى يشبه به إلا بعد تثبت وتذكر ، وفكر للنفس عن الصور التى تعرفها ، وتحريك الوهم فى استعراض ذلك ، واستحضار ما غاب عنه[٥]

والنفس الإنسانية مجبولة على الميل إلى الشيء العزيز النادر الذى يبذل الجهد فى سبيل الوصول إليه ، وبقدر ما يعانى الإنسان فى سبيله بقدر ما يحتل مكانته من نفسه ، وأما الشيء الذى ينال بلا مشقة ولا تعب فليس له مكان من النفس قدر ما للأول .

وفى هذا يقول الإمام عبد القاهر : « فأنت تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعانى كالجوهرة فى الصدف لا تبرز لك إلا أن تشقه عنها ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له فى الوصول إليه ،

---

(١) أسرار البلاغة : ١٤٩ .
(٢) نهاية الإيجاز : الرازى : ص ٧١ .
(٣) أساس البلاغة : ص : ١٨ مادة : بذل .
(٤) مواهب الفتاح : ٣/٤٤٣ .
(٥) أسرار البلاغة : ١٢٥ .

وما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له [1] .

* * *

ومن الأسباب التي يرجع إليها الابتذال :

١ — إدراك الشيء جملة أسهل من إدراكه مفصلا ، لأن الشيء إذا كان مجملا لا يحتاج في فهمه إلى عمليات عقلية وإلى ملاحظات متعددة للوقوف على تفصيلاته ، ولذلك كانت عظمة العباقرة تتجلى في مدى وقوفهم على هذه التفاصيل ، وكيفية تناولهم لها ، إنهم في نفس الوقت الذي يدركون فيه الطابع المميز للشيء يدركون جميع ملامح الجمال التي يشترك فيها هذا الشيء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع ، أفليس هذا الإدراك للتشابه الكلي في الاختلاف الكلي هو بعينه ما كان يطلق عليه « لينتس » اسم الإحساس الفلسفي الحقيقي [2]

وكثرة التفصيل في وجه الشبه مما يكسب الصورة التشبيهية بعدا وغرابة وذلك أنه حينئذ يكون أمورا كثيرة بعيدا كل منها عن الآخر في الخيال

وفي ذلك يقول عبد القاهر : « فالاشتراك مثلا في الصفة من جهة الجملة على الإطلاق يقل عن أنه يحتاج فيه إلى قياس وتشبيه ، نحو كلا الشيئين أسود أو أحمر ، فان دخل في التفصيل شيئا احتيج بعد ذلك إلى إعمال الفكر مثل تشبيه حمرة الخد بحمرة التفاح والورد ، فان زاد تفصيله بخصوص تدق العبارة عنه ، ويتعرف بفضل تأمله أنه زاد الأمر قوة في اقتضاء الفكرة ، وذلك مثل قول الشاعر :

كأن على أنيابها كل سحرة صياح البوازى من صريف اللوائك

---

(١) أسرار البلاغة ص : ١١٠ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ١٤٢ .

فانه أرفع طبقة من قول امرىء القيس :

كأن صليل المرو حين تشذه صليل زيوف ينتقدون بعبقرا[١]

لأن التفصيل والخصوص فى صوت البازى أميز وأظهر منه فى صليل الزيوف[٢]

ومن ذلك قول الشاعر :

والشمس كالمرآة فى كف الأشل لما رأيتها بدت فوق الجبل

وهو يشبه الشمس بذلك عند طلوعها ، وهو من بديع المركب الحسى الذى اقترنت فيه الحركة بالشكل واللون ، ووجه الشبه فيه هو الهيئة الحاصلة من الاستدارة مع الإشراق والحركة السريعة المتصلة وما يحصل من الإشراق بسبب تلك الحركة من التموج والاضطراب حتى يرى الشعاع كأنه يهم بأن ينبسط حتى يفيض من جوانب الدائرة ثم يبدو له فيرجع من الانبساط الذى بدا له إلى الانقباض كأنه يجتمع من الجوانب إلى الوسط فان الشمس إذا أحد الإنسان النظر إليها ليتبين جرمها وجدها مؤدية لهذه الهيئة وكذا المرآة إذا كانت فى يد الأشل .

وقد تجرد هيئة الحركة عن كل وصف غيرها للجسم ، وحينئذ لا بد من اختلاط حركات كثيرة للجسم إلى جهات مختلفة له كأن يتحرك بعضه إلى اليمين وبعضه إلى الشمال وبعضه إلى العلو وبعضه إلى السفل .. كحركة المصحف فى قول ابن المعتز :

وكأن البرق مصحف قار فانطباقا مرة وانفتاحا

لأنه يتحرك فى الحالتين إلى جهتين فى كل حالة إلى جهة .

---

(١) المرو : الحجارة البيض الرقاق. وتشذه : تنحيه .

(٢) أسرار البلاغة : ١٤٠ .

وكلما كان التفاوت فى الجهات التى تتحرك أبعاض الجسم إليها أشد كان التركيب فى هيئة المتحرك أكثر ، ومنه قول الآخر :

حفت بسرو كالقيان ولحفت   خضر الحرير على قوام معتدل
فكأنها والريح جاء يميلها   تبغى التعانق ثم يمنعها الخجل

فان فيه تفصيلا دقيقا ، وذلك أنه راعى الحركتين ، حركة التهيؤ للدنو والعناق ، وحركة الرجوع إلى أصل الافتراق ، وأدى ما يكون فى الثانية من سرعة زائدة تأدية لطيفة ، لأن حركة الشجرة المعتدلة فى حال رجوعها إلى اعتدالها أسرع لا محالة من حركتها فى حال خروجها من مكانها من الاعتدال ، وكذلك حركة من يدركه الخجل فيرتدع أسرع من حركة من يهم بالدنو لأن إزعاج الخوف أقوى أبدا من إزعاج الرجاء .

وكما يقع التركيب فى هيئة الحركة قد يقع فى هيئة السكون ، فمن لطيف ذلك قول أبى الطيب فى صفة كلب :

يقعى جلوس البدوى المصطلى (١)

إنما لطف من حيث لكل عضو من الكلب فى إقعائه موقع خاص ، وللمجموع صورة خاصة مؤلفة من تلك المواقع .

ومنه البيت الثانى من قول الآخر فى صفة مصلوب :

كأنه عاشق قد مد صفحته   يوم الوداع إلى توديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيه لوثته   مواصل لتمطيه من الكسل

والتفصيل فيه أنه شبهه بالتمطى إذا واصل تمطيه مع التعرض لسببه ، وهو

(١) وتمامه : بأربع مجدولة لم تجدل — أى أربع قوائم ، ومجدولة : محكمة .

اللوثة والكسل فيه ، فنظر إلى هذه الجهات الثلاث ، ولو اقتصر على أنه كالتمطى كان قريب التناول ، لأن هذا القدر يقع فى نفس الرائى للمصلوب ابتداء ، لأنه من باب الجملة (١) » .

٢ — وقد يرجع الابتذال إلى قرب حضور الشيء فى الذهن إذا ذكر مايناسبه ، لأن الأشياء المتقاربة فى الصفات يستحضرها الذهن إذا ذكر بعضها بلا كلفة ولا مشقة كتشبيه الجرة بالكوز ، وتشبيه العنبة السوداء الكبيرة بالإجاصة (البرقوقة) في الشكل والمقدار واللون .

وهذه القاعدة خاضعة لما يسميه علماء النفس : تداعى المعاني ، وهو ارتباط بين خاطرين يستدعى حضور أحدهما فى الذهن عند حضور الآخر .

وذلك أنه لا توجد فى العقل حقيقة منفردة ليس لها اتصال بغيرها من الحقائق ولا يلج الحواس شيء من غير أن يربط نفسه بحقيقة سابقة أو يذكر بمعنى قديم ، ومن عادة المعانى أن يدعو بعضها وتتآزر وتلتئم .

والنشاط العقلى فى أى لحظة زمنية ، هو حلقة من سلسلة متصلة هي مجرى شعور الإنسان الذى يبدأ منذ ولادته وينتهى بنهاية حياته ، فهو وحدة مستمرة وإن كانت دائمة التغير ، إذ أننا لو تأملنا فى حلقة من هذه السلسلة : أى ما يحتويه الشعور فى لحظة ما لوجدناها متصلة بالوحده الشعورية السابقة لها ، كما أنها بدورها ذات شأن فى تعيين الحلقة التى تأتى بعدها .

وهذه العمليات الشعورية أو العقلية تستمر فى غير انقطاع ، حتى فى أثناء النوم وإن كان نشاطها وقتئذ فى أحط درجاته .

---

(١) انظر : الإيضاح . للقزوينى ص : ١٣٠ .

(٢) مبادى علم النفس التعليمى : أحمد زكى : ص : ٩٤ .

ومن المعروف أن لتداعى المعانى جوامع كثيرة ، أهمها فى موضوعنا هذا جامع التشابه ، كأن تكون بين الصورتين العقليتين شىء من التماثل يستدعى إحداها إلى الحضور فى الذهن ، وكلما عظم التشابه قويت الرابطة بين المعنيين وأسرع أحدهما للاتصال بأخيه [١] .

وقد اختلف البيانيون حول وجوه الاتفاق ووجوه الاختلاف بين الطرفين فى الصورة التشبيهية ، فنهم من يفضل كثرة الاختلاف بين الطرفين ويرى أن هذا أجود من التشبيه الذى كثرت جهات الاتفاق بين طرفيه ، ومنهم من يرى عكس ذلك ، فكلما كثرت وجوه التقارب بين الطرفين كان أجود وعلى هذا ينبغى أن تكون الأوصاف المشتركة بين الطرفين هى أشهر صفاتهما أو من أشهرها .

والحق أننا لا نجد لهذا الخلاف موضعا ، فالعبرة فى براعة الأديب فى تقديم صورته ، وترجع تلك البراعة إلى الهدف الذى يقصده الأديب من صورته ، وعما إذا كانت صورته تحقق هدفه وترسم خياله ، أم أن التوفيق جانبها ، فأحيانا يهدف الأديب من تصويره إلى محاكاة شىء أعجبه ، فهو يجليه ويوضحه أمام غيره ليثير إعجابه به ولا يتأتى هذا إلا إذا جاء الأديب بصورة واضحة مفهومة ، لتكون سريعة الوصول إلى مخيلة المتلقى ، فإذا كانت الرؤية قريبة بين الشىء وما يماثله كان قريب الحضور إلى الذهن ، لأن التقارب والتناسب من شأنه استدعاء الأشياء المتقاربة فى الذهن .

وفلسفة الجمال فى الصورة الأدبية تقوم عند أصحاب هذا الاتجاه إلى مدى بعيد على ما فيه من التماثل والتناسق والتشابه ، كما أن مراعاة النظير عند البيانيين تقوم على التماثل والتشابه ، وعمدة الطباق عندهم التضاد ،

---

(١) علم النفس الأدبى : ٣٩ .

ويرجع الجمالي في هذه الأشياء إلى ما فيها من عمليات عقلية ونفسية تنشأ عن تداعي المعاني كما سبق ، وعن ترابطها بصورة ما .

وقد سبق أن وجدنا « قدامة » يأخذ بفكرة القرب في التشبيه الذي يدنو إلى الاتحاد بين الطرفين ، ومن هنا كان استحسانه لبيت امرىء القيس :

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

وقال : هذا تشبيه أعضاء بأعضاء هي بعينها ، وأفعال هي أيضا بعينها إلا أنها من حيوان مختلف[1]

وقدامة يأخذ بفكرة القرب في الاستعارة كعنصر جمالي في الصورة أي أن تكون الصلة بين المستعار منه والمستعار له قريبة حتى يتحقق لها بذلك الوضوح والفهم ، فالأديب إنما يلجأ إلى الاستعارة ليخيل لك الشيء بصفات شيء آخر هي مماثلة لصفات ذلك الشيء ، فإذا بعد الكلام عن الحقيقة بسبب بعد المناسبة بين الطرفين أدى إلى الخطأ والإحالة .

وأحيانا أخرى لا يقف الأديب عند هذا الحد الذي قصد به تقديم الصورة إلى المتلقي ، وإنما يهدف إلى أبعاد نفسية ووجدانية في الوقت الذي يريد فيه أن يكشف عن رؤيته البعيدة الخاصة بالأشياء ، فالأديب أكثر الناس إحساسا وإدراكا لحقائق الأشياء ، وله رؤية خاصة تقوم على الذكاء والوجدان ، وحينئذ نجد الأديب يدرك علاقات بين الأشياء البعيدة

---

(١) نقد الشعر : ص : ١٢٦

قد لايهتدى إليها غيره من الناس ، ولهذا نجد الأديب يهدف إلى الإثارة الجمالية ممتزجة بالتنبيه على مدى أبعاد رؤيته الخاصة ، وبهذه الرؤية البعيدة التى جمعت بين أشياء متباعدة تكتسب الصورة صفة الندرة والبعد عن الابتذال، ومن هنا تأتى قيمتها الجمالية واهتزاز النفس لها لما طبعت عليه من الميل وراء المعانى الدقيقة ، وهذا هو مكمن العبقرية « والشاعر المجيد حقا يمتاز من غير المجيد ، بأنه إذا تحدث إليك لم يمكنك أن تسير معه كما تسير مع نفسك ، وإنما يضطرك أن تفكر وأن تجهد نفسك فى أن تفهمه وتحسه وتشعر معه[1] » .

٣ — ومن أسباب الابتذال كثرة مشاهدة الشيء أو كثرة تكراره على الحس وحضوره فى الذهن أغلب الأوقات لأن هذا يكسبه سرعة الخطور بالبال لأن من عادة النفس سرعة الالتفات إلى ما أنسته وعرفته قبل غيره ، فمثلا تشبيه الشمس بالمرآة المجلوة فى الاستدارة والاستنارة لايخلو من التفصيل ، ولكن كثرة شهود المرآة وتكرارها على الحس أوجب ابتذالها ، لأن كل شبه يرجع إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن تحس أبدا ، فالتشبيه المعقود عليها نازل متبذل ، وما كان بالضد من هذا ، وفى الغاية القصوى من مخالفته ، فالتشبيه المردود إليه غريب بديع .

وندرة حصول المشبه به فى الذهن تكتسب به الصورة خفاء وجمالا سواء عند حضور المشبه لبعد المناسبة بينهما وإما مطلقا ، أى بصرف النظر عن حضور المشبه ، فقلة التكرار على الحس توجب الغرابة التى تكسب الشيء جمالا .

---

(١) من حديث الشعر والنثر. طه حسين : ص : : ١٥٧ .

وكثرة الاستعمال تجعل الصورة مبتذلة حتى تصير كالحقيقة المجردة من الخيال ، وإنما تجمل الصورة بالندرة والخصوصية فى الاستعمال ، وهذا هو ميدان تسابق الفحول ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال كما يقول عبد القاهر كقوله :

وسالت بأعناق المطى الأباطح

أراد أنها سارت حثيثا فى غاية السرعة ، وكانت سرعة فى لين وسلاسة كأنها كانت سيولا وقعت فى تلك الأباطح فجرت بها .

ومثل هذه الاستعارة فى الحسن واللطف وعلو الطبقة فى هذه اللفظة بعينها قول الآخر :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا   أنصاره بوجوه كالدنانير

أراد أنه مطاع فى الحى ، وأنهم يسرعون إلى نصرته ، وأنه لا يدعوهم لحرب أو نازل خطب إلا أتوه وكثروا عليه ، وازدحموا إليه ، حتى تجدهم كالسيول تجىء من ههنا وههنا ، وتنصب من هذا وذاك ، حتى يغص بها الوادى ويطفح عنها(١) .

وفى هذا يقول عبد القاهر : « وماشرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ، ولطف النظر ، ونفاذ الخاطر ، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما ، ويحتكمان على من زاولهما والطالب لهما ، فى هذا المعنى . ولا يحتكم ماعداهما ، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف فى المختلفات . وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائل الأعمال التى تنسب إلى الدقة ، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، والحذق لمصورها أوجب(٢) » .

---

(١) دلائل الإعجاز ص : ٥٨ .   (٢) أسرار البلاغة : ١٢٧ .

ومن هنا فرق النقاد بين الغموض الفنى الذى يكسب العمل الأدبى روعة وجلالا وبين التعقيد المذموم الذى يتطلب جهدا ومشقة فى الوصول إلى المعنى فإذا وصل إليه لم يجده شيئا يستحق مابذل فيه من جهد ، فالإجماع منعقد على أن التعقيد إخلال وإفساد يحط من قيمة العمل الأدبى ويحول بينه وبين الإثارة والتأثير ، وإذا فقد العمل الأدبى هذه الغاية ضاع كل ماله من قيمة ومنزلة ، وهبط إلى مستوى المتون والحواشى التى تعين الباحثين فى فهم العبارة وتستنفذ منهم كثيرا من الجهد والفكر حتى يستطيعوا الاهتداء إلى المعنى المراد من العبارة الملتوية التى تؤدى إلى تعكير الصورة ولهذا « كره النقاد تعقيد الكلام فى الشعر »[1] ،ورفض عبد القاهر أن يكون له أى تأثير محمود فى النفس ، وأن كونه يدرك بالتفكير الطويل لا يسبب له حسنا بحال من الأحوال ، وضرب لذلك مثلا ماديا للأشياء الجميلة التى يزيدها حسنا كونها تدرك بالتعب ، وبالأخرى القبيحة التى تزداد قبحا لنفس العلة ، فالجميل يزداد حسنا وقيمة إن بذل فيه مجهود والقبيح يزداد قبحا وبشاعة إن بذل فى إدراكه ذلك المجهود فهو يرى أن الخفاء فى التعبير الجميل مما يزيده حسنا ، وفرق بين هذا الخفاء الفنى وبين التعقيد المعيب .

ويرى عبد القاهر « أن الموجب للفضيلة فى التأليف بين الأجناس المختلفة فى التمثيل مراعاة ما يستحضر العقل ، لا ما يحضر العين ، وما تعلق بالروية لا ماينال بالرؤية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة ، ثم على حسب دقة المسلك إلى ما استخرج من الشبه ولطف المذهب ، وبعد التصعد إلى ماحصل من الوفاق استحق مدرك ذلك المدح واستوجب التقديم »[2] .

---

(١) رسائل الانتقاد . ص : ٢٦٢ من مجموعة رسائل البلغاء .

(٢) أسرار البلاغة : ١٢٩ .

وليس كل تأليف بين الأجناس المختلفة من الفن الذى يحكم لصاحبه بالاستحسان « ولكن لابد أن تصيب بين المختلفين فى الجنس شبها صحيحا معقولا .. فأما أن تستكره الوصف ، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور فلا، لأنك تكون فى ذلك بمنزلة الصانع الأخرق ، يضع فى تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة ، وتجىء فيها نتوء ، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو .. ولم أرد بقولى إن الحذق فى إيجاد الائتلاف بين المختلفات فى الأجناس أن تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل فى العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل ، ولذلك يشبه المدقق فى المعانى كالغائص على الدر »(١) .

وإذا كانت محاولة التأثير من أهم غايات الفن متخذا من الصورة أداة لتوضيح المعانى وإبرازها فى ثوب يتجلى فيه إبداع الشاعر، فإن الوضوح الذى ينشأ عنه الإدراك والكشف لأبعاد العمل الفنى من حيث قيمة الفنية عنصر جوهرى لتحقيق هذا التأثير ، وإحداث المشاركة فى الإحساس بين الفنان ومتلق فنه(٢) .

على أننا نجد تفاوتا بين الناس فى الإعجاب بنواحى العمل الفنى ، فمنهم من تسحره روعة الصورة ، ومنهم من يعجب بالصياغة والموسيقى ، ومنهم من لا يصرفه عن الفكرة شىء ولا يعدل بقيمتها أى قيمة إلى غير ذلك من نواحى الاستحسان والإعجاب .

ومن هنا لا يكون الوضوح هو السبب الوحيد فى التأثر بالعمل الفنى ، إلا إذا كان الهدف الإفادة العقلية وتزويد المتلقى بطاقة من الثقافة والمعرفة ،

---

(١) أسرار البلاغة : ١٣٠ .

(٢) انظر : الفكرة فى الأدب الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب ط: دار التأليف ١٩٧٥ .

وليس كذلك الأدب الذى يمتزج فيه الفكر بالعاطفة ، والعقل بالشعور والإحساس بالتخيل .

وهذا ماتنبه إليه نقاد العرب حين رفضوا أن يقيسوا العمل الفنى بمقياس العقل وحده ، لأن الصورة الأدبية بما تعكس من أحاسيس وعواطف والتى تفقد بذلك وضوحها الذهنى فإذا تناولها الناقد بمقاييس المنطق والعقل أصبحت مرفوضة ، لأن الناقد لابد وأن يحس التجربة التى عاناها الفنان المبدع وأن يكون مشاركا له فى وجدانياته وعواطفه .

فحين قال محمد بن عبد الملك الزيات :

رب ليل أمد من نفس العا شق طولا قطعته بانتحاب

ونعيم ألذ من وصل معشو ق تبدلته ببؤس العتاب

حاول بعض النقاد أن يتناوله بمقياس العقل المجرد متناسيا أبعاد التجربة النفسية والعواطف والمشاعر ، فعابه قائلا : إننا نعلم أن نفس العاشق بالغا ما بلغ لا يمتد امتداد أقصر أجزاء الليل ، وأن الساعة الواحدة من ساعاته لا تنقضى إلا عن أنفاس لا تحصى كائنة ماكانت فى امتدادها وطولها .. تصدى له « القاضى الجرجانى » مبينا ما يتضمن هذا الشعر من قيم لا تقاس بمقياس العقل فقال : إن مراد الشاعر أن هذا الليل زائد فى الطول على مقادير الليالى كزيادة نفس العاشق على الأنفاس ، وقال : إن هذا وجه لا يرى به بأس فى تصحيح المعنى ، وإن كان من الرأى ألا يؤخذ الشاعر بهذه الدقائق الفلسفية ، مالم يأخذ نفسه بها ، ويتكلف التعمل لها ، فيؤخذ فيها حينئذ بحكمه ، ويطالب بما جنى على نفسه (١) .

---

(١) الوساطة : ص : ٣٥١ . ط : صبيح . ١٩٤٨ .

فالوضوح الذى قال به العرب ليس ذلك الكشف المبتذل الذى استهلك على ألسنة الناس ، وليس هو الشائع المعروف من المعانى والأفكار التى تتساوى فى إدراكها كل العقول ، لأن هذا يتنافى مع طبيعة الفن ، ويجعل لغة الأدب ولغة العلم سواء ، وبهذا يتعارض الوضوح فى كثير من الأحيان مع خصائص الفن وما فيه من إثارة ومشاركة ، وهذا لا يتحقق إلا بنوع من الغموض الفنى الذى يلقى ظلالا تثير التأمل وتحدث المتعة عند إدراك ما يتضمن العمل من أفكار وقيم فنية وجمالية .

ولهذا ينبغى أن تكون الصورة مرتبطة بالأحاسيس والمشاعر التى يحيط بها شىء من الغموض ، وهنا يأتى دور الخيال الذى يتخذ منه الشعراء وسيلة لإحداث الإثارة عند المتلقى بما يكتنفه من غموض يثير الإعجاب ، وفى هذا يقول حازم القرطاجنى عن التخييل بأنه « أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو من معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم فى خياله ، صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها ، أو تصور شىء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ... ومن طرق وقوع التخييل فى النفس أن يتصور فى الذهن شىء من طريق الفكر وخطرات البال .

ومما يحسن موقع التخييل من النفس « أن يترامى بالكلام يترامى إلى أنحاء من التعجيب فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام .

والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها ، فورودها مستندر مستطرف لذلك : كالتهدى إلى ما يقل التهدى إليه من سبب للشىء تخفى سببيته ، أو غاية له ، أو شاهد عليه ، أو شبيه له أو معاند ، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحــــدهما للآخر ، وغير ذلك من الوجوه التى من شأن النفس أن تستغربها .

ويقـول حازم : « ويجب ألا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الـكلام ولـكن يتقاذف بالـكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة والترتيبات والاقترانات والنسب الواقعة بين المعاني، فان ذلك مما يعد أزر المحاكاة ويعضدها ، ولهذا نجد المحاكاة أبدا يتضح حسنها في الأوصاف الحسنة التناسق ، المتشاكلة الاقتران ، المليحة التفصيل ، وفي القصص الحسن الاطراد ، وفي الاستدلال بالتمثيلات والتعليلات ، وفي التشبيهات والأمثال والحـكم ، لأن هذه أنحاء من الـكلام قد جرت العادة في أن يجهد في تحسين هيئات الألفاظ والمعاني وترتيباتها فيها .

وإذا كان في قوة القول البسيط أو القريب من البساطة أن يتخيل منه أشياء لو وضع اللفظ طبقا لها لم يكن إلا مركبا، حسن الهيئة، جرى مجرى ما قبله في الاستحسان ، وذلك كالتشبيه بغير حرف وكالاستعارة وما جرى مجراها في ذلك»[1] .

بهذا تتحقق المتعة في العمل الفني بما يثير من إثارة التفـكير وإحداث نوع من الشك والتردد عند المتلقين فيما يقال .

ولعل هذا هو السبب في أن الشراح والمفسرون للشعر لا يـكادون يتفقون على معنى واحـــد ويبقى المعنى في « جوف الشاعر » وكما قال المتنبي ساخرا :

« ابن جني أعلم بشعري مني إليه » .

وبهذا اعتبر نقاد العرب فن الشعر ، فن الخاصة لأنه صناعة والصناعة تتطلب نوعا من الثقافة والمهارة ، وهذه تستدعي نوعا من الخصوصية سواء

---

(١) منهاج البلغاء : ٩١ .

عند الشاعر أو المتلقى ، لأن هذه الخصوصية عند الشاعر هى مجال إبداعه ، وعند المتلقى سببا فى عمق إحساسه وعمق وقوفه على القيم الجمالية فى الشعر .

وبهذه القيمة الجمالية كان رد أبى تمام حين مدح عبد الله بن طاهر بقصيدته التى مطلعها :

هن عوادى يوسف وصواحبه فعزما فقدما أدرك الثأر طالبه

فاعترض عليه «أبو سعيد الضرير» و«أبو العميثل الأعرابى» وقالا له : لم لا تقول ما يفهم ؟ فقال لهما : لم لا تفهمان ما يقال ؟![1]

وقد استحسن الآمدى هذا الرد من أبى تمام .

* * *

---

(١) المقارنة : ص ٩ ط صبيح.

رابعاً :

الأصالة والابتكار

إن أول ما يميز العمل الفنى المبتكر هو عنصر الأصالة (Originality) بمعنى أن يكون نابعا من داخل الفنان ويعكس طابعه المميز وشخصيته الفريدة فالأصالة مرتبطة ارتباطا وثيقا بقدرة الفنان على التطوير والابتكار ، والبعد عن كل ما هو مألوف والتقيد بما سبق به من أعمال فنية والسير على منوالها .

كما ترتبط الأصالة بقدرة الفنان الذاتية على التأمل والملاحظة وتفرده فى إبراز كل ما يتناوله من مضمون .

وفى إطار من هذه الذاتية الإبداعية يمكن أن ينتمى مجموعة من الفنانين إلى مدرسة فنية واحدة ينضمون تحت لوائها ، ملتزمين بأصولها الفكرية والجمالية ومع هذا يبقى لكل منهم طابعه الشخصى المميز لأنه يسكب روحه وعواطفه وأحاسيسه فيما يبدع من عمل مما يكسبه تفردا وتميزا لم يسبق به ، وليس له مثيل .

وإذا كانت الذاتية من أهم صفات الأصالة فليس المراد بها الشذوذ ومجرد الخروج على قواعد الفن ، وعما هو مألوف وإنما هى فى الواقع انعكاس للخبرة فى أحسن صور تكاملها ، فالعمل الفنى الناجح له شخصيته الفريدة التى تعكس الخبرة الذاتية للفنان ، وهو بهذا مخلوق حى ينبض ويتنفس ويحمل كل مقومات الحياة .

والجدة والحداثة هى ما يميز العمل الابتكارى ، وليس معنى التجديد هو المزاج الشخصى الذى يولد بدعا وليس إبداعا وإنما معناه الكشف عن العلاقات الجمالية غير المألوفة وتقديمها فى صورة تناسب العصر ، فأولى خطوات التجديد والحداثة هو هضم التاريخ الفنى والتراث القديم وخبرات الماضى

الطويل ثم إبرازها فى صورة إبداعية جديدة وبهذا يعتبر العمل الفنى حلقة فى سلسلة متصلة الحلقات ، وامتدادا طبيعيا لتطور الفكر البشري .

« فالتجديد والابتكار من أهم مظاهر العبقرية الفنية ، ومن الأدلة على براعة الأديب فى إدراك أعماق التجارب التى يمر بها ، والنتائج التى تنتهى إليها ، ومن أمارات قدرته على الخلق الفنى المقنع للعقول المثير للعواطف والنفوس ، ومن الأدلة على ثقافة الأديب واتساع باعه فى مجال الأفكار والمعانى .

« والتجديد والابتكار من أسمى ما يقدمه العباقرة للبشرية ، ومن أجل ما يهدى إليها فى أية زاوية من زوايا الحياة ، لأنه نوع من السبق المعين على التقدم والنهوض ، ولون من ألوان كشف المجهول الذى هو غاية كل مفكر عامل على إسعاد بنى الإنسان » (١) .

فالتجديد فى الفن لابد وأن يكون معتمدا على فهم ووعى بقواعد الفن وأصوله وتقاليده ومقوماته ، وإلا فان ادعاء التجديد بدون هذه المقومات لا يعدو أن يكون سطحية جوفاء قد يكون لها أحيانا بريق ولكنه لا يلبث أن يخبو ويظهر زيفه لأنه لا يحمل من مقومات الفن ما يكتسب به بقاءه وخلوده .

وفى ضوء من هذه الأصالة تناول نقاد العرب العمل الأدبى تناولا موضوعيا ، ووقفوا طويلا ليتحروا مدى أصالة كل أديب وابتكاره وإبداعه فى فنه ، ومعرفة الثورة الفنية الجديدة التى أضافها إلى التراث ، حتى يمكنهم أن يحددوا مكانته فى ركب الخالدين .

وقد أدرك نقاد العرب أن بعض الشعراء قد قد أتى بمعان لم يسبق بها . وقد تكون هذه المعانى المبتكرة من الدقة والندرة بحيث يعجز الشعراء عن

(١) المتنبى بين ناقديه : الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب . ص . ١١٣ — ط . دار المعارف مصر ١٩٦٤

أخذها واعترفوا لصاحبها بالسبق والتفرد ، وعدم نزاعه فيها ، وقد يكون منها ما يمكن تقليده ، وما يتنازع الشعراء حوله فيدعى كل من أتى بهذا المعنى أنه أهو صاحبه الذى اخترعه(٢) .

وإذا كان من الضرورى أن يأخذ الشاعر من الأقدمين ، فان من المعيب المشين أن يعيش كلا عليهم ، يأخذ ولا يضيف ، وفى الغالب يشوه ما أخذه لأنه فاقد لكل مقومات الأصالة ، كما أن اعتماده على موهبته وحدها ، وقطع صلته بالتراث تجريد لنفسه من كل مقومات النضج والخلود وكما يقول ابن رشيق : إن اتكال الشاعر على الأخذ بلادة وعجز ، وتركه كل معنى سبق به جهل .

ولكل لغة من اللغات المتمدنة عبقرية تستكن فى طرق الأداء ، وتنوع الصور وتلاؤم الألفاظ ، وهذه العبقرية لا تدرك إلا بالذوق ، والذوق لا يتعلم ، وإنما يكتسب بمخالطة الصفوة المختارة من رجال الأدب ومطالعة الروائع الخالدة ، واطلاع الأديب على الأمثلة الرفيعة من البيان الخالد يرهف ذوقه ، ويوسع أفقه ، ويريه كيف تؤدى المعانى الدقيقة ، وتحيا الكلمات الميتة .

ولهذا يرى نقاد العرب ضرورة أن يتثقف الشاعر بآداب أمته — على الأقل — وأن يحسن الاستفادة منها ، وينظر فيها ملتمسا نواحى العظمة والكمال ، ونواحى القصور والعيوب ، مدركا لقدرها ، مقرا بفضلها وجلالها وجمالها ، مرتلا لها ، ليدرك فى كل مرة يردد فيها معانى جديدة لم يهتد إليها فى قراءاته السابقة لها .

وفى هذا يقول « ابن رشيق » عن ثقافة الشاعر : « وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب ، وأيام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده . وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ، ويقوى بقوة طباعهم ، فقد وجدنا

---

(١) انظر : الحيوان : ٦/٢٨ ، الشعر والشعراء : ١١ .

الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر ، ومعرفة الأخبار ، والتلمذه لمن فوقه من الشعراء . وقد سئل « رؤبة بن العجاج » عن الفحل من الشعراء .فقال: (هو الرواية) يريد أنه إذا روى استفحل .

قال يونس بن حبيب : وإنما ذلك لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره ، فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة . . .

وقال الأصمعي : لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب .

وقد كان الفرزدق — على فضله في هذه الصناعة — يروى للحطيئة كثيرا وكان الحطيئة راوية زهير وكان زهير راوية أوس بن حجر وطفيل الغنوى جميعا ، وكان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادى ، وكان كثير راوية جميل ومفضلا له : إذا استنشد لنفسه بدأ بجميل ثم أنشد ما يراد منه ، ولم يكن بدون جرير والفرزدق ، بل يقدم عليهما عند جميع أهل الحجاز .. ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين . لما فيها من حلاوة اللفظ وقرب المأخذ وإشارات الملح ، ووجوه البديع . . لا على أن تكون عمدة الشاعر مطالعة ما ذكرته . . . فانه متى فعل ذلك لم يكن فيه من المتانة وفضل القوة ما يبلغ به طاقة من تبع جادته (١) .

وقد كان الفحول من الكتاب والشعراء مضرب المثل في القراءة وسعة الحفظ ،فالبحترى تلميذ أبي تمام ،والمتنبي وجد في رحله عند مقتله عدة دواوين من الشعراء ، منها ديوانا أبي تمام والبحترى بخطه وعلى حواشى الأوراق علامة كل بيت أخذ معناه (٢) . والمعرى حين أنشد بيت المتنبي :

أنا الذى نظر الاعمى إلى أدبي ... وأسمعت كلماتى من به صمم

---

(١) العمدة : ١/١٩٧ ـ ١٩٨

(٢) الصبح المنبى : ١/٢٧٣

يقول : أنا الأعمى [1] .

وكما كان الخيال العربي جزئيا ، كانت عناية الدرس الأدبي عند العرب تقف ـ في جملتها ـ عند الجزئيات ويرى فيها مظهر اقتدار الشاعر وإبداعه « وكانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته ، ولم تكن تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض » [2]

وفي الوقوف أمام الجزئيات حشر للشعراء في قوالب تكاد تكون متشابهة إلا في القليل ، فإذا جاء الشاعر ، ووضحت شخصيته وأجاد وأضاف في هذا المجال الضيق ، كان في هذا من الجهد الفني والمعاناة والجدة ما يبلغ به آية الاقتدار والإعجاز .

ومادمنا حتمنا على الشعراء أن يعيشوا تراث أدبهم ، وما داموا ملزمين بعمود الشعر ونهج القصيدة ، فمن الضروري أن تتوارد معانيهم الجزئية ، وصنعتهم اللفظية ، ويقع التشابه الشديد في معانيهم وأساليبهم .

وعمود الشعر عند العرب يقصد به تلك القواعد الفنية الصحيحة لقول الشعر بحسب ما يرونه من أسرار الجمال الفني في الأدب ، وبعبارة أخرى : هي تلك الخصائص الفنية التي يتوافر بها للشعر جودته وحسنه ويستكمل مقومات جماله على حسب العرف والذوق العربي ، وهي تتناول : المعنى واللفظ ، والصورة الفنية ، وأسلوب الشعر ، وقد أوجزها المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) في قوله : « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ

---

(١) الإبانة : ٣٨ .

(٢) الوساطة : ٣٣

والمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينها ـ فهذه سبعة أبدا هي عمود الشعر » [1] .

وعلى الرغم من أن هذه الأسس تتضمن لمحات فنية وجمالية ، وعلى الرغم من أنها قوالب تقليدية تفتقد الأصالة ولا تقف على الخصائص الجوهرية للابداع من حيث شخصية الشاعر وشخصية القصيدة ، فإن الذى يعنيناهنا هي أن « عناية عمود الشعر بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفنى ، ضيق أمام الشعر العربي فرصة التجديد والابتكار فى غير جزئيات التعبير ، وجعلته محصورا فى دائرة المعانى الجزئية ، وحدود الصنعة اللفظية ، ولهذا وجدنا أن معظم الشعر العربى قوالب متكررة فى الإطار العام للقصيدة وأحيانا كثيرة فى جزئيات التعبير التى حصر عمود الشعر ميدانها [2] .

أضف إلى تلك القيود التى تحد مجال الابتكار أمام الشعراء ، نظام القصيدة العربية أو نهجها الذى ألزم به الشعراء والذى حدده ابن قتيبة فى قوله : « سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ، إذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء ، وانتجاعهم الكلأ ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب . فاذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة والبعير . فاذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره فى المسير ، بدأ فى المديح فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح وفضله على الأشباه ، فالشاعر المجيد من

---

(١) شرح ديوان الحماسة ـ المرزوقى : ص : ١/٩

(٢) مشكلة السرقات د . محمد مصطفى هدارة ص ـ ١٩١ ط : ١٩٥٨

سلك هـذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين[1] » .

وهذه الخطة فى بناء القصيدة بأقسامها المحددة يلزم ابن قتيبة الشعراء بأن يسلكوها ماداموا يريدون لأشعارهم الذيوع والبقاء . وكل محاولة للخروج عليها سقوط بالفن لا يقبله النقد إذ « ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة ..) .

« وهكذا يكون نهج القصيدة بالإضافة إلى عمود الشعر ـ قيودا تمنع الشاعر من ممارسة فنه كما يشاء له خياله وتتسع له قدراته ، وتغل إلهامه فلا تسمح له بالتحليق إلا فى دائرتها الضيقة ، وإذا كان عمود الشعر يرسم للشاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره ، ويكاد يدله على وزن وقافية بعينهما فإن نهج القصيدة يحدد أفكار الشاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها ، ويتحد مع عمود الشعر فى خلق قوالب متكررة ، ونماذج متداولة[2] وأصبح المعنى الواحد يتوارد عليه كثيرمن الشعراء وفى هذا يقول المستشرق حب : « إن موضوعات الشعر القديم محددة بأفق الصحراء العربية ، كما أن أفكاره محددة بجو المجتمع البدوى ومثله العليا ، ومن هنا نشأ اتهام الشعر العربى بقلة الابتكار فيه حتى إن الذين يقرأون ترجمات له فى لغة من اللغات لن يجدوا فيه غير أنواع من التقليد لنموذج رفيع ، فيما عدا بعض المقطوعات التى قيلت فى مناسبات معينة » .

---

(١) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة : ص ١/٢١ .

(٢) مشكلة السرقات الأدبية : ١٩٢ .

ويقرر جب بعد ذلك « أن هدف الشاعر ليس البحث عن فكرة حديدة ، أو امتلاك سامعيه بأصالة أفكاره ، وإنما هو أخذفكره قديمة وتوشيتها بكل ما فى طاقته الفنية ليتفوق على الأقدمين بجمال تصويره وتعبيره . »[1] ومع مافى هذا من الزعم والتعميم فإنه يلقى ضوءا على أسس التقليد فى الشعر العربى وما شاع عنه من قلة الابتكار .

وفى إطار من هذه القيود والقوالب التى تؤدى إلى صعوبة التجديد تحدث النقاد عن الابتكار وعرفوه بأنه « مالم يسبق إليه ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه كقول امرىء القيس :

سموت إليها بعد ما نام أهلها ... سمو حباب الماء حالا على حال

فإنه أول من طرق هـذا المعنى وابتكره ، وسلم الشعراء إليـه ، فلم ينازعه أحد إياه »[2] .

وقد حاول بعض النقاد أن يرسموا طريقا معبدا للشعراء يصلون منه إلى ابتكار المعانى مع اعترافهم بصعوبة ذلك لأن المعانى لا يستطاع حصرها ، إلا أنه من الممكن أن تستثار من مكامنها أو أن تستنبط تركيباتها ، والسبيل إلى هذا عندهم هو العلم والذكاء ويقصد بالعلم : ملاحظة الأديب الأشياء وصفاتها وما يتعلق بها ، ومما يعين على ذلك التزود من مختلف الثقافات والمعارف ، والاتصال بكل جديد تبدعه المدنية والحضارة ، وإنعام النظر وإعمال الفكر ، فهذا هو سبيل توسيع أفق الأديب وإخصاب قريحته .

ويقصد بالذكاء : التنبه إلى العلاقات بين الأشياء ونسب بعضها إلى بعض ، والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض[3] .

ويرى حازم أن المعانى تأتى على هيئات وصور يعز حصرها ولا يتأتى

---

(1) Arabic Of Llterature, An Iutroductiou H.A.R. Gibb.p.lF.

(٢) العمدة : ١/٢٦٢

(٣) منهاج البلغاء : ٣٨ .

استقصاؤها لكثرتها ، وإنما يعرف حسنها من قبيحها بالقوانين الكلية (الجمالية) التى تنسحب أحكامها على مىنف صفاتها ومن ضروب بيانها ، ويعلم من تلك الجمل كيفية التفصيل ، ولابد مع ذلك من الذوق الصحيح والفكر الماثر» .

وقد سبق أن أشرنا إلى طرق استثارة المعانى واقتباسها عند حازم .

وقد تنبه ابن الأثير إلى أن المعانى المخترعة لا يمكن تحديد طريق يسلك إليها وتساؤل : كيف تتقيد المعانى المخترعة بقيد أو يفتح لها طريق يسلك ، وهي تأتى من فيض إلهى بغير تعليم ، ولهذا اختص بها بعض الناثرين والناظمين دون بعض ، والذى يختص بها يكون فذا يوجد فى الزمن المتطاول .

ثم حاول ابن الأثير أن يضع منهجا يوصل إلى المعانى المبتكرة إذا توافر للأديب ذى الطبع السليم والإلهام الموحى . يقول : إن المعانى المبتدعة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة . فكما أنك إذا وردت عليك مسألة من المجهولات تأخذها وتقلبها ظهرا لبطن ، وتنظر إلى أوائلها وأواخرها ، وتعتبر أطرافها وأوساطها ، وعند ذلك تخرج لك الفكرة إلى معلوم ، فكذلك إذا ورد عليك معنى من المعانى ينبغى لك أن تنظر فيه كنظرك فى المجهولات الحسابية ، إلا أن هذا لا يقع فى كل معنى ، فإن أكثر المعانى قد طرق وسبق إليه ، والإبداع إنما يقع فى معنى غريب لم يطرق ، ولا يكون ذلك إلا أمرا غريبا لم يأت مثله ، وحينئذ إذا كتب فيه كتاب أو نظم فيه شعر ، فان الكاتب والشاعر يعثر على مظنة الإبداع[٢] .

وهكذا يشير ابن الأثير إلى أن المعانى قد استهلكت لأن الشعراء

---

(١) المثل السائر : ٣/٢١٨ .

قد قيدوا أنفسهم بمعانى السابقين ، وحصروا أنفسهم فى الموضوعات التى طرقها القدماء مما أدى إلى قلة الابتكار فى المعانى ، مع أن المعانى لا نهاية لها ، وهى متجددة دائما بتجدد الحياة .

ولعل هـذا المفهوم هـو الذى دعا القرطاجنى إن أن يقسم المعانى قسمين :

القسم الأول: ماله وجود خارج الذهن، أى التى تتناول الأشياء والحقائق المادية كما هى فى الواقع ، وهذه لا فنية فيها ولا ابتكار إذا وصفت كما هى .

القسم الثانى « ما ليس له وجود خارج الذهن أصلا ، وإنما هى أمور ذهنية محصولها صور تقع فى الكلام بتنوع طرق التأليف فى المعانى والألفاظ الدالة عليها ، والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد ، وذلك مثل أن تنسب الشىء إلى الشىء على جهة وصفه به ، أو الإخبار عنه أو تقديمه عليه فى الصورة المصطلح على تسميتها فعلا أو نحو ذلك فالإتباع والجر وما جـــرى مجراهما معان ليس لها خارج الذهن وجـود ، لأن الذى خارج الذهن هو ثبوت نسبة شىء إلى شىء ، أو كون الشىء لا نسبة له إلى الشىء ، فأما أن يقدم عليه أو يؤخر أو يتصرف فى العبارة عنه نحوا من هذه التصاريف فأمور ليس وجودها إلا فى الذهن خاصة » .

ونلمح فى هذا الكلام ما يشبه الإجمال لنظرية النظم عند « عبد القاهر » أو ما يسمى « بالنحو الجمالى » التى انتهى فيها « عبد القاهر » إلى « جعل مناط الفضيلة فى الكلام الصورة التى يرسمها النظم بما يقـوم عليه من معانى النحو المتخيرة ، والصورة التى ارتسمت فى نفس المتكلم بأصباغ العلاقات بين معانى الكلم التى رتبت فى النفس ترتيبا خاضعا لهذه العلاقات ، إن النظم فى حقيقته ترتيب المعانى فى النفس ، فلابد أن يكون الهدف من هذا الترتيب صورة وصنعة » .

وهذه المعانى الذهنية التى هى مجال التفنن والإبداع بين الأدباء يقرر حازم فيها ما يأتى :

١ — لا تسد عبارة مسد أخرى وإن كان مفهومهما واحدا من حيث الدلالة اللغوية .

٢ — تنويع الكلام من جهة ترتيبات العبارة ، وما دلت عليه بالوضع ، ويكون ذلك بمعرفة كيفيات تصاريف العبارات ، وهيئات ترتيبها وترتيب ما دلت عليه .

٣ — التصرف فى ترتيب العبارة بإزاء التصرف فى ترتيب المعانى ، وما يترتب على ذلك من التغيير والتبديل الذى يصحب الإبداع .

٤ — يشترط فى النقلة من بعض هذه المعانى الذهنية إلى بعض مراعاة أمرين :

أولهما : صحة الأداء النحوى والتزام الهيئات التى وقعت للعرب .

الآخر : مراعاة فنون القول التى تتصل بتجميل الأداء .

* * *

أما ابن الأثير فالمعانى عنده على ضربين :

١ — أحدهما : ما يبتكره الأديب دون أن يقتدى فيه بمن سبقه وقد يكون هذا ثمرة الحوادث المتجددة ، والأحداث الطارئة ، فهو يأتى وليد الخاطر من غير كلفة ومشقة بل ينساب المعنى المخترع لأنه رد فعل لأحداث مفاجئة .

ومما مثلوا به لهذا النوع قول أبى تمام فى وصف المصلوبين :

بكروا وأسروا فى متون ضوامر قيدت لهم من مربط النجار

لا يبرحون ومن رآهم خالهم أبدا على سفر من الأسفار

٢ — والضرب الثانى : هو الذى يحتذى فيه الأديب من سبقه ، وهذا النوع هو الشائع بين الأدباء .

والواقع أن هذا النـوع من الممـكن أن يكـون مجالا لإبداع الشاعر « فليس الشاعر هو الناظر للصور المرئية ، إنما الشاعر المبتـكر هو الذى يرى الصورة غير المرئية ، بل هو الذى يبتكر الصور ، والابتكار لا يستمدعناصره من المنظور فقط ، بل من المتصور والمفروض أيضا .

إن النظرة الداخلية هى التى يعتمد عليها الشاعر ، وفيها مزيج معقدمخلوط من مناظر مرئية وغير مرئية ، شعورية وغير شعورية ، وفيها خطوط وألوان وأصوات من كل ما تقذف به العاطفة ، ومن كل ما ينبع من النفس من فـكر وعلم وحكمة وخيال[١] .

وليس معنى الابتكار هو إبداع شيء من العدم أواختراع محض لم يسبق إليه الشاعر ،وإنما معناهأن نؤلفصورا جديدة من أشياء أو عناصر موجودة ، اختزنها الفنان فى ذهنه بعد أن اكـتسبها بحسه وخبرته السابقة « فان أكثر الناس ابتكارا هم الذين تشبعوا بخـبرات كثيرة عن طريق التقليد ، فأكـثر الـكتاب والأدباء والباحثين قد ابتكروا على أساس خبرتهم وتقليدهم لمن سبقهم[٢] .

ومن هنا فرق نقاد العرب بين الاختراع وبين التوليد الذى هواستخراج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه ، أو زيادته فى هذا المعنى المسبوق ، فهذا توليد وليس باختراع لأن الشاعر اقتدى فيه بغيره ، كما لا يعد سرقة لأن الشاعر قد تصرف فيه ولم يأخذه على وجهه .

---

(١) تيارات أدبية بين الشرق والغرب : دكتور ابراهيم سلامة : ص : ٢٥٦ .
(٢) علم النفس التعليمى : أحمد زكى صالح : ٧٨ .

فمثال استخراج معنى من معنى متقدم قول ابن أبى ربيعة أو وضاح اليمن:

فأسقط علينا كسقوط الندى ليـــلة لاناه ولا زاجر

ولده من قول امرىء القيس دون أن يشركه فى شىء من لفظه ، أو ينحو نحو إلا فى المحصول ، وهو لطف الوصول إلى حاجته فى خفية .

فبيت امرىء القيس اختراع لم يسبق به ، والبيت الثانى توليد .

ومثال ما فيه زيادة قول جرير يصف الخيل :

يخرجن من مستطير النقع دامية كأن آذانها أطراف أقلام

فقال عدى بن الرقاع يصف قرن الغزال :

تزجى أغن كأن إبرة روقه قلم أصاب من الدواة مدادها

فولد ذكر التحريف فى القلم ، وهو زيادة صفة (١) .

وقد يخدع الشاعر عن نفسه فيأتى بمعنى من المعانى فى غرض ، ربما كان غير مطروق ، فيخيل إليه أنه سبق الشعراء بذلك وهو فى الحقيقة مسبوق لأن أكثر المعانى تراث شائع مركوز فى عقول الناس ، ولا سيما المتشابهون منهم فى البيئة والثقافة والحالة الاجتماعية ، وإنما يأتى الشاعر ذلك الوهم من ناحية قصور ثقافته وعدم اطلاعه على آثار غيره .

فمن ذلك ما قصـــه عبد الله بن جعفر بن درستويه ، قال : قال لى البحترى ـ وقد اجتمعنا على خلوة عند المبرد ، وسلكنا مسلكا من المذاكرة ـ أشعرت أنى سبقت الناس كلهم إلى قولى :

شقائق يحملن الندى فكأنه دموع التصابى فى خدود الخرائد
كأن يد الفتح بن خاقان أقبلت تليها بتلك البارقات الرواعد

(١) انظر العمدة : ١/٢٦٣

فاستحسن ذلك المبرد استحسانا أسرف فيه ، وقال : ما سمعت مثل هذه الألفاظ الرطبة والعبارة العذبة لأحد تقدمك أو تأخر عنك !

فاعترت البحترى أريحية جر بها رداء العجب !

فكأنه أعجبنى ما يعجب الناس من مراجعة القول ، فقلت : يا أبا عبادة لم تسبق إلى هذا ! بل سبقك سعيد بن حميد الكاتب إلى البيت الأول بقوله :

عذب الفراق لنا قبيل وداعنا ... ثم اجترعناه كسم ناقع
وكأنما أثر الدموع بخدها ... طل تساقط فوق ورد يانع

وشركك فيه صديقنا أبو العباس الناشىء بما أنشده آنفا :

بكت للفراق وقد راعنى ... بكاء الحبيب لبعد الديار
كأن الدموع على خدها ... بقية طل على جلنار

وما أساء على بن جريج « الرومى » بل أحسن فى زيادته عليك :

لو كنت يوم الوداع شاهدنا ... وهن يطفئن غلة الوجد
لم تر إلا دموع باكية ... تسفح من مقلة على خد
كأن تلك الدموع قطر ندى ... يقطر من نرجس على ورد

وسبقك أبو تمام إلى معنى البيتين معا بقوله :

من كل زاهرة ترقرق بالندى ... فكأنها عين إليك تحدر
تبدو ويحجبها الجميم كأنها ... عذراء تبدو مرة وتخفر
خلق أطل من الربيع كأنه ... خلق الامام وهديه المتنشر
فى الأرض من عدل الإمام وجوده ... ومن الربيع الغض سرح يزهر
ينسى الربيع ، وما يروض جوده ... أبدا على مر الليالى يذكر

قال : فشق ذلك عليه ! وحل حبوته ونهض .

فكان آخر عهدى بمؤانسته ، وغلظ ذلك على محمد بن يزيد « المبرد » وقدح ذلك فى حالى عنده (١) .

ويذكرنا هذا بالأخطل حين أنشد ابن بشير المدنى قوله :

حتى إذا أخذ الزجاج أكفنا   نفحت وأدرك ريحها المزكوم

قال : ألست تزعم أنك تبصر بالشعر ؟ قلت : بلى ، قال : فكيف لم تشق بطنك فضلا عن ثوبك عند هذا البيت ؟ قلت : قد فعلت عند البيت الذى سرقت هذا منه قال : وما هو ؟ قلت : بيت الأعشى :

من خمر عانة قد أتى لختامها   حول تفض غمامة المزكوم (٢)

وقد يأتى الشاعر بالمعنى البديع المخترع فإذا سئل عن مدى أصالته فيه اعترف بأخذه عن غيره ، فحين أنشد أبو تمام فى المديح :

وما سافرت فى الآفاق إلا   ومن جدواك راحلتى وزادى
مقيم الظن عندك والأمانى   وإن قلت ركابى فى البلاد

سأله ابن أبى داود عن هذا المعنى حين أنشده القصيدة ، فقال : أهو من المعانى التى اخترعتها ؟ فقال : أخذته من قول الحسن بن هانىء :

وإن جرت الألفاظ يوما بمدحة   لغيرك إنسانا فأنت الذى نعنى

وهذه أمانة فنية لا تغض من مكانة الأديب أو تحط من قدره ، وفى هذا يقول الآمدى : « إن من أدركه من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعانى من كبير مساوىء الشعراء ، وخاصة المتأخرين منهم ، إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر (٣) .

---

(١) زهر الآداب . الحصرى : ٢/٢١٦ .

(٢) الموشح : ١٢٩

(٣) الموازنة بين أبى تمام والبحترى : الآمدى . ٢٩١/١ .

ويقول القاضي الجرجاني مؤيدا هذا : « إن السرق داء قديم ، وعيب عتيق ، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد ، وإن تجاوز ذلك قليلا فى الغموض لم يكن فيه غير اختلاف الألفاظ [1] .

وهكذا يقدر نقاد العرب الشاعر على حسب أصالته فى شعره أو تقليده ودفعهم هذا إلى الوقوف أمام النص الأدبى ورده إلى صاحبه ، واضعين يدهم على الأخذ والاقتفاء ، وأصبح الكشف عن هذا من الأعمال الجيدة التى يقوم بها الناقد لصعوبة تمييز الأصيل من الدخيل ، لأن الآخذين يتفننون فى إخفاء ما أخذوا ، وفى هذا يقول الباقلانى :

قد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر ، وتتدانى رسائل كتاب دهر ، حتى تشتبه اشتباها شديدا ، وتتماثل تماثلا قريبا ، فيغمض الفصل ، وقد يتشا كل الفرع والأصل ، وذلك فيما لا يتعذر إدراك أمده ، ولا يتعصب طلاب شأوه ولا يتمنع بلوغ غايته ، والوصول إلى نهايته ، لأن الذى يتفق من الفصل بين أهل الزمان إذا تفاضلوا وتفاوتوا فى مضمار ، فصل قريب وأمر يسير .

وكذلك لا يخفى عليهم معرفة سارق الألفاظ وسارق المعانى ، ولا من يخترعها ، ولا من يلم بها ، ولا من يجاهر بالأخذ ممن يكاتم به ، ولا من يخترع الكلام اختراعا ، ويبتدهه ابتداها ممن يروى فيه ، ويجيل النظر فى تنقيحه ، ويصبر عليه ، حتى يتخلص له ما يريد ، وحتى يتكرر نظره فيه .

قال أبو عبيدة : سمعت أبا عمرو يقول : زهير والحطيئة ، وأشباههما عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين ، وكان زهير يسمى كبر شعره « الحوليات المنقحة » . وقال عدى بن الرقاع :

وقصيدة قد بت أجمع بينها ... حتى أقوم ميلها وسنادها

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه : ١٥٨

نظر المثقف فى كعوب قناته   حتى يقيم ثقافه منـــآدها

وكقول سويد بن كراع :

أبيت بأبواب القـوافى كأنما   أصادى بها سربا من الوحش نزعا

ومنهم من يعرف بالبديهة وحدة الخاطر ، ونفاذ الطبع ، وسرعة النظم ، يرتجل القول ارتجالا ، ويطبعه عفوا صفوا ، فلا يقعد به عن قوم قد تعبوا وكدوا أنفسهم وجاهدوا خواطرهم ، وكذلك لا يخفى عليهم الـكلام العلوى واللفظ الملوكى ، كما لا يخفى عليهم الـكلام العامى واللفظ السوقى ، ثم نراهم ينزلون الـكلام تنزيلا ، ويعطونه كيف تصرف حقوقه ، ويعرفون مراتبـه فلا يخفى عليهم ما يختص به كل فاضل تقـدم فى وجه من وجوه النظم من الوجه الذى لا يشاركه فيه غيره ، ولا يساهمه سواه ، ألا تراهم وصفوا زهيرا بأنه أمدحهم ، وأشدهم أثر شعر ؟

وروى أن الفرزدق انتحل بيتا من شعر جرير ، وقال : هذا يشبه شعرى ، فـكان هؤلاء لا يخفى عليهم ما قد نسبناه إليهم من المعرفة بهـذا الشأن ، ثم إنهم يعلمون أيضا من يقتدى فى الألفاظ أو فى المعانى أو فيها بغيره ، ويجعل سواه قدوة له ، ومن يلم فى الأحوال بمذهب غيره ، ويأتى فى الأحيان بمخترعه ، وهذه أمور ممهدة عند العلماء وأسبـاب معروفة عند الأدباء .

وكما يقولون إن البحترى يغير على أبى تمام إغارة ، ويأخذ منه صريحا وإشارة ، ويستأنس بالأخذ منه بخلاف ما يستأنس بالأخذ من غيره ، ويألف اتباعه كما لا يألف اتباع سواه .

وكما كان أبو تمـام يلم بأبى نواس ومسلم ، وكما يعلم أن بعض الشعراء يأخذ من كل أحد ، ولا يتحاشى ، ويؤلف ما يقوله من فرق شتى .

وما الذى نفع المتنبي جحوده الأخذ وإنكاره معرفة الطائيين ؟ وأهل الصنعة يدلون على كل حرف أخذه منهما جهارا ، أو ألم بهما فيه سرارا ، وأما ما لم يأخذه عن الغير ، ولكن سلك فيه النمط وراعى المنهج ، فهم يعرفونه ويقولون هذا أشبه به من التمرة بالتمرة ، وأقرب إليه من الماء إلى الماء ، وليس بينهما إلا كما بين الليلة والليلة .

فإذا تباينا ، وذهب أحدهما فى غير مذهب صاحبه ،وسلك فى غير جانبه ، قيل بينهما ما بين السماء والارض ، وما بين النجم والنون ، وما بين الشرق والغرب » [1] .

كما أدرك النقاد خصائص الشعراء ، وفنونهم الأدبية ، ومناهجهم فى القول وما يتميز به كل واحد منهم ، مما كان له أثره فى الكشف عن مدى أصالة كل منهم ، ذكرت الرواة أن جريرا مر بذى الرمة وقد عمل قصيدته التى أولها :

نبت عيناك عن طلل بحزوى عفته الريح وامتنح القطارا

فقال : ألا أنجدك بأبيات تزيد فيها ! فقال : (نعم) . فقال :

يعد الناسبون بنى تميم بيوت المجد أربعة كبارا
يعدون الرباب وآل تيم وسعدا ثم حنظلة الخيارا
ويذهب بينها المرئى لغوا كما ألغيت فى الدية الحوارا

فوضعها ذو الرمة فى قصيدته ، ثم مر به الفرزدق فسأله عما أحدث من الشعر ، فأنشده القصيدة ، فلما بلغ الأبيات قال : ليس هذا من بحرك ، مضيغها أشد لحيين منك! قال : فاستدركها بطبعه ، وفطن لها بلطف ذهنه [2]

---

(١) إعجاز القرآن : الباقلانى : ص : ١٠٥ .
(٢) بيان إعجاز القرآن!ـ الخطابى : ص : ٢٥ .ط : ثانية ١٩٦٨
(٣) ديوان المعانى : ١٧/١ .

وكان الأخطل يقول : نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة .

ولا يكاد شاعر من الشعراء يخلو من الاتهام بالسرقة ، والحق أن الشاعر مهما كانت منزلته لابد أن يتأثر بما سبق من إبداع ، وأن ينتفع به ، وأن يسبغ عليها من فنه ما يزيدها عمقاً وإبداعاً ، والواقع أن الابتكار والإبداع ليس وقفاً على شاعر دون شاعر ولا عصر دون عصر ، فالشعر مرتبط بعصره وبيئته ، وهو ترجمان لأفكار ومشاعر العصر من خلال الشاعر الذى يعبر عن الأحاسيس التى يشعر بها غيره دون أن يستطيع التعبير عنها ، ومن هنا تتجدد الصور الشعرية بتجدد الحياة ، وتختلف باختلاف البيئات .

ولهذا نجـــد النقاد يقدمون نماذج من الشعر المبتـكر الذى استكمل مقوماته الفنية ، وأثار الإعجاب بما حوى من أسرار الجمـال وكشف عن أصالة صاحبه .

والصور التى بهذه الصفة تسمى (العقم) لأنها لا تلقح ولا تحصـل عنها نتيجة ، ولا يقتدح منها ما يجرى مجراها ، فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها ، فإن فعلوا افتضحوا .

ومما مثلوا به لذلك قول امرىء القيس :

سموت إليها بعـد ما نام أهلهـا　　سمو حبـاب المـاء حالا على حال

وقالوا بأنه أول من طرق هذا المعنى وابتـكره ، وسلم الشعراء إليه ، فلم ينازعه أحد إياه ، وقوله :

كأن قـلوب الطير رطبا ويابسا　　لدى وكرها العناب والحشف البالى

يصف عقابا بكثرة الصيد ، وقد تناثرت فى عشها قلوب الطير بين رطبة ويابسة ، ويشبه القلوب الرطبة بالعناب الأحمر ، واليابس بالحشف وهو أردأ

أنواع التمر اليابس ، والجديد الذى أتى به امرؤ القيس هو إلحاق هذه الصور بيعضها وهذا ما لم يسبق به .

ومن الأشياء التى ابتكرها امرؤ القيس وعد بها أمير الشعراء عبارة « قيد الأوابد » التى وصف بها الفرس فى قوله :

وقد اغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

وقد أثارت هذه الصورة المبتكرة النقاد فى جميع العصور ، وقد عجز كبار الشعراء حين حاولوا تقليده فيها ، كما فعل أبو تمام حين أخذها وأراد إخفاء أخذه بنقلها من وصف الفرس إلى الغزل فقال :

لها منظر قيد الأوابد لم يزل يروح ويغدو فى خفارته الحب

ولكن هيهات ، ومن ذلك قوله :

كأن المدام وصوب الغمام وريح الخزامى ونشر القطر
يعل به برد أنيابها إذا غرد الطائر المستحر

وقال النقاد عنه : إنه أول من شبه النساء بالظباء والمها والبيض .

وشبه الخيل بالعقبان والعصى وتيس الحلب .

وشبهها بالظباء والسرحان والنعامة .

وشبه الحمار بعقلى الوليد وكر الأندرىّ .

وشبه الطلل بوحى الزبور فى العسيب .

ويقول عنه ابن رشيق : له اختراعات كثيرة يضيق عنها هذا الوضع وهو أول الناس اختراعا فى الشعر وأكثرهم توليدا [1] .

ومن الأبيات المبتكرة قول طرفه :

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عوّدى

---

(١) العمدة : ١/ ٨٠ .

فمنهن سبق العاذلات بشربة كميت متى ما تعل بالماء تزبد
وكرى إذا نادى المضاف محنبا كسيد الغضا ذى الطخية المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهكنة تحت الخباء المعمد

« ويطول بنا القول لو تتبعنا ما يزعم علماء البلاغة والنقد أن امرأ القيس أبدعه من فنون المعانى وصور البيان وأنماط البديع ، ويطول أكثر لو حاولنا أن نتتبع ما كان من معانيه أول غير مسبوق فيه ، ثم احتذاه لا حقوه على امتداد حياة الأدب العربى » (١) .

ومن الأبيات المبتكرة الرائعة قول النابغة فى المتجردة :

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد

وقوله :

فانك كالليل الذى هو مدركى وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

وفيه يقول الأصمعى : سمعت أبا عمرو بن العلاء يقول : كان زهير يمدح السوقة ، ولو ضرب أسفل قدميه مائة مرة على أن يقول مثل قول النابغة :

فانك كالليل . . .

ما قاله ، ومالا يقوله مثل زهير فان غيره أبعد منه .

ويقول ابن قتيبة : وهو مما سبق إليه ولم ينازعه .

ومن المعانى النادرة التى لا يوجد لها نظير فانفرد بها أصحابها ، واشتهروا بها فى جميع العصور قول عنترة :

وخلا الذباب بها يغنى وحده هزجا كفعل الشارب المترنم

(١) امرؤ القيس : دكتور . طاهر أحمد مكى : ط : دار المعارف مصر . ١٩٦٧

غردا يسن ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجزم

صور ذباب الروض فى حالة وقوعه وحكه إحدى ذراعيه بالأخرى برجل مقطوع اليدين يقدح بعودين مما تقدح النار به .

ويقول الجاحظ عن هذه الصورة : لم يدع الأول للآخر معنى شريفا ولا لفظا بهيا إلا أخذه غير بيت عنترة[1] .

ويقول : ولا يعلم فى الأرض شاعر تقدم فى تشبيه مصيب تام ، أو فى معنى غريب عجيب ، أو فى معنى شريف كريم ، أو فى بديع مخترع ، إلا وكل من جاء من الشعراء بعده أو معه — إن هو لم يقدر على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره — فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه ، كالمعنى الذى تتنازعه الشعراء ، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه ، أو لعله يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط ، ويقول إنه خطر على بالى من غير سماع كما خطر على بال الأول هذا إذا قرعوه به ، إلا ما كان من عنترة فى صفة الذباب ، فإنه وصفه فأجاد فتحامى معناه جميع الشعراء فلم يعرضوا له ، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول ، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى ومن اضطرابه فيه ، أنه صار دليلا على سوء طبعه فى الشعر .

ولم أسمع فى هذا المعنى بشعر أرضاه غير شعر عنترة[2] ...

---

(١) البيان والتبين : ٣/ ٢٥

(٢) الحيوان ٣/٩٦ ساسى

ويقول : ولو أن امرأ القيس عرض فى هـذا المعنى لعنترة لافتضح(١) .

ويقول العباسى وجهابذة النقد يرون أن قول عنترة أوحد ويتيم فذ ، وأنه من المعانى العقم التى لا تولد(٢) .

ويقول البغدادى : « وهذا من عجائب التشبيه ، يقال إنه لم يقل أحد فى معناه مثله(٣) .

ومع تحذير النقاد من التعرض لمثل هذه الصور بالتقليد فقـــد اندفع الشعراء وراء عنترة يقلدونه فى بيتيه تأثرا به ، ولم يستسـغ النقاد منهم ذلك فتتبعوا هؤلاء المقلدين ليكشفوا عن خللهم وتـكلفهم ، مهما كانت منزلة هؤلاء الشعراء ، يقول حازم : ألا ترى أنهم عابوا على ابن الرومى — وحظه من الاختراع الحظ الأوفر تعرضه لقول عنترة ... بقوله يصف روضة :

وغرد ربعى الذباب خلالها ... كما حثحث النشوان صنجا مشرعا

فـكانت لها زنج الذباب هناكم ... على شدوات الطير ضربا موقعا(٤)

ويعلق الحصرى قائلا : « وقول عنترة فى وصف الذباب أوحد فرد ويتيم فذ ، وقد تعلق ابن الرومى بذيله(٥) .

ومع تحذير حازم من التعرض لصورة عنترة ، فقد تعرض لها فى مقصورته وقلد تقليدا أعمى فى قوله :

ألقى ذراعا فوق أخرى وحكى ... تـكلف الأجذم فى قطع السنا

(١) السابق

(٢) معاهد التنصيص : ٢/١٢١

(٣) خزانة الأدب : ١/١٢٥ .

(٤) فى رواية الديوان : خلاله بدل خلالها ، وأرانين الذباب بدل زفج الذباب . انظر الديوان ٣٠١ . وانظر : منهاج البلغاء : ١٩٥ .

(٥) زهر الآداب : ٣/١٦٠

كأنما النور الذى يفرعـــه مقتدحا لزنده سقط ورى[1]

فالبون شاسع بين بيتى عنترة وبيتى حازم الذى أخل فيها بذكر الإكباب والحك — ولها فى صورة عنترة موقع بديع — هذا إلى التكلف البادى على قوله :

تكلف الأجذم فى قطع السنا

ثم رام أن يزيد فيه فقال : كأنما النور . . .

ومن الصور المبتكرة قول النمر بن تولب :

كعاب عليها لؤلؤ وزبرجـــد ونظم كأجواز الجراد المفصل

قال العسكرى : كأجواز الجراد غريب بديع لم يسبق إليه ولا أعرف واحدا أخذه[2] .

وقول الحطيئة فى الناقة :

ترى بين لحييها إذا ما ترغمت لغاما كبيت العنكبوت المحدد

ترغمت : غضبت ، واللغام : الزبد

يشبه الزبد الذى يخرج من فمها بنسيج العنكبوت .

وقال مجنون ليلى :

كأن القلب ليلة قيل يغـــدى بليلى العامريـــة أو يراح

قطـــاة غرها شرك فباتت تعالجه وقـــد غلق الجناح

يصور قلب المحب فى اضطرابه حالة فراق محبوبه .

وفيه يقول المبرد : وقد قال الشعراء قبله وبعده فلم يبلغوا هذا المقدار[3] .

(١) رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة : ٥٨ .

(٢) ديوان المعانى : ٢٥٥/١ .

(٣) الكامل : ٥٤/٦ .

ولم يكن الابتكار والإبداع وقفا على الجاهلين والإسلاميين ، فقد انفرد المحدثون بكثير من الصور المبتكرة التي لم يسبقوا بها .

ومن ذلك قول بشار :

كأن النقع يوما فوق أرؤسهم   سقف كواكبه البيض المباتير

وقوله في نفس المعنى :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ويقول الجاحظ إن هذا المعنى غلب عليه بشار كما غلب عنترة على قوله في ذباب الروض[1] .

ومن روائع بشار :

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة   والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا : بمن لا ترى تهذي ؟ فقلت لهم   الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

ويقول : ابن رشيق عن بشار : واختراعاته كثيرة واشتهاره بذلك يغني عن الإنشاد له .

ومن بدائع أبي نواس التي ذكر المبرد أنه لم يسبق بها قوله :

أيها الرائحان باللوم لوما   لا أذوق المنام إلا شميما

نالني بالملام فيها إمام   لا أرى لي خلافه مستقيما

فاصرفاها إلى سواي فإني   لست إلا على الحديث نديما

كبر حظي منها إذا هي دارت   أن أراها وأن أشم النسيما

فكأني وما أزين منها   قعدي يزين التحكيما

كل عن حمله السلاح إلى الحر   ب فأوصى المطيق ألا يقيما

---

(١) الحيوان : ٣/٣٩ ساس

والقعد : فرقة من الخوارج ، ترى الخروج وتأمر به ، ولـكنها تقعد عنه.

ومن الصور العقم لأبى نواس قوله :

ودار نداماي عطــــلوها وأدلجوا   بها أثر منهم جديد ودارس
مساحب من جر الزقاق على الثرى   وأضغاث ريحان جنى ويابس
حبست بها صحبي وجددت عهدهم   وإنى على أمثـال تلك لحابس
تدار علينـا الراح فى عسجدية   حبتهـا بأنواع التصاوير فارس
قرارتها كسرى وفى جنبـاتها   مهـا تدريها بالقسى الفوارس
فللراح ما زرت عليه جيوبهـا   وللمـاء ما دارت عليه القلانس
أقمنـــا بها يوما ويوما وثالثا   ويوما له يوم الترحـل خامس

والعسجدية : كأس من الذهب عليها نقوش .

وفى هذه اللوحة الفنيـة يقول الجاحظ : نظرنا فى الشعر القديم والحديث فوجدنا المعانى تقلب ويؤخذ بعضها من بعض غير قول عنترة فى الأوائل :

وخلا الذباب بها . .

وغير قول أبى نواس فى المحدثين فى الأبيات السابقة

وعن يمـوت بن المزرع : قال : سمعت الجاحظ يقول : لا أعرف شعرا يفضل هذه الأبيات التى لأبى نواس ، ولقد أنشدتها أبا شعيب القلال فقال : والله يا أبا عثمان : إن هذا لهو الشعر ، ويعلق على هـذا ابن الاثير قائلا : ولعمرى إن الجاحظ عرف فوصف ،وخبر فشكر ، والذى ذكره هو الحق(١)

ومن فرائده التى تعجز عنها قرائح الشعراء قديما وحديثا قوله فى تأثير الخمر على شاربها .

---

(١) المثل السائر . ٢/١٢ .

فتمشت فى مفاصلهم كتمشى البره فى السقم

ومن عجائب أبى تمام وروائعه المبتدعة التى أوردها ابن الاثير [1] :

يأيها الملك النـــائى برؤيته وجوده لمراعى جوده كثب
ليس الحجاب بمقص عنك لى أملا إن السماء ترجى حين تحتجب

وكذلك قوله :

رأينا الجود فيك وما عرضنا لسجل منه بعد ولا ذنوب
ولـكن دارة القمر استتمت فدلتنـا على مطر قريب

وكذلك قوله :

لا تنـكرى ضربى له من دونه مثلا شرودا فى الندى والباس
فالله قد ضرب الأقل لنوره مثلا من المشـكاة والنبراس

وكذلك قوله :

لا تنـكرى عطل الـكريم من الغنى فالسيل حرب للمكان العالى

وكذلك قوله فى الشيب :

شعلة فى المفارق استودعتنى فى صميم الفؤاد ثـكلا صميما
يستثير الهموم ما اكتن منها صعدا وهي تستثير الهموما

ومن اختراعاته التى انفرد بها قوله من قصيدة فى مدح الحسن بن وهب :

تأبى على التصريد إلا نائـلا إلا يـكن ماء قراحا يمذق
نزرا كما استكرهت عائر نفحة من فارة المسك التى لم تفتق

---

(١) المثل السائر : ٢/٢٢

وقوله فى رثاء هاشم بن عبد الله الخزاعى :

بنى مالك قد نبهت خامل الثرى ... قبور لكم مستشرفات المعالم

رواقد قبس الكف من متناول ... وفيها علا لا ترتقى بالسلالم

وقوله :

وإذا أراد الله نشر فضيلة ... طويت أتاح لها لسان حسود

لولا اشتعال النار فيما جاورت ... ما كان يعرف طيب عرف العود

ولا تكاد تخلو قصيدة لأبى تمام من معنى مبتكر ، وجديد لم يسبق به حتى عده الحذاق هو وابن الرومي أكثر المولدين اختراعا وتوليدا (١)

ولابن الرومي الذى اشتهر باختراعاته التى يخطئها الحصر :

غدا الدهر يرمينى فتدنو سهامه ... لشخصى وأخلق أن يصبن سواديا

وكان كرامى الليل يرمى ولا يرى ... فلما أضاء الشيب شخصى رمانيا

ويقول المرتضى فى البيت الأخير : إنه أبدع وأغرب ، وما علمت أنه سبق إلى معناه ، لأنه جعل الشباب كالليل الساتر على الإنسان ، الحاجز لضوئه وبياضه ، وهذا فى نهاية الحسن (٢)

ومن روائعه :

عينى لعينك حين تنظر مقتل ... لكن لحظك سهم حتف مرسل

ومن العجائب أن معنى واحدا ... هو منك سهم وهو منى مقتل

وقوله :

تودت حتى لم أدع متوددا ... وأفنيت أقلامى عتابا مرددا

---

(١) العمدة : ١/٢٦٥

(٢) أمالى المرتضى : ١/١٧٣

كأنى أستدعى بك ابن حنية   إذا النزع أدناه من الصدر أبعدا[1]

وقوله :

وما تعتريهـــا آفة بشريـة   من النـوم إلا أنهـــا تتغثر
وغير عجيب طيب أنفاس روضه   منـــورة باتت تراح وتمطر
كذلك أنفاس الرياض بسحرة   تطيب وأنفاس الورى تتغير

ومن البديع المخترع قوله :

مديحى عصا موسى وذلك أننى   ضربت به بحر الندى فتضحضحا
فياليت شعرى إن ضربت به الصفا   أيبعث لى منـه جداول سبحا
كتلك التى أموت ثرى الأرض يابسا   وأبدت عيونا فى الحجارة سفحا
سأمـدح بعض الباخلـين لعـله   إن اطرد المقياس أن يتسمحا

قال الثعالبي : ولو لم يفترع غير هذا المعنى البكر لكان أشعر الناس ، إذ شبه مديحه بعصا موسى التى ضربت بها البحر ، فيبس وضرب بها الحجر فانبجس ، وذلك أن ابن الرومى مدح جوادا فبخل ، فقال : سأمدح بخيلا فلعله أن يجود على هذا المقياس .

ومن البدائع وصفه لقدح :

وبديـع من البدائـع يسبى   كل عقـل ويطبى كل طرف
دق فى الحسن والملاحـة حتى   ما يوفيـه واصف حق وصف
كفم الحب فى الملاحة أو أشفـ   ـى وإن كان لا يناغى بحرف
تنفذ العين منـــه حتى تراها   أخطـأته من رقـة المستشف
كهـــواء بلا هبـــاء مشوب   بضياء ، أرقق بذاك وأصف

---

(١) ابن حنية : القوس .

وسـط القدر لم يـكبر لجرع   متــوال ولم يصغر لرشـف
لا عجـول على العقـول جهـول   بـل حليم عنهن فى غير ضعـف
ما رأى الناظرون قدا وشـكلا   فارسا مثـله على بطن كف
فيـه لوز معقـرب عطفـته   حـكاء الغيـوب أحسن عطف
مثـل عطف الأصداغ فى وجنات   من غزال يزهي بحسن وظرف

ومن صوره الممتلئة حياة وحركة :

ما أنس لا أنس خبازا مررت به   يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها فى كفه كرة   وبين رؤيتهـا قـوراء كالقمر
إلا بمقـدار ما تنداح دائرة   فى لجة المـاء يلقى فيه بالحجر

« ويعترف الشعراء والنقاد لأبى الطيب بالبراعة وحسن السبق ، وفى ذلك يقول العكبرى » وقد أجمع الحذاق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبى الطيب نوادر لم تأت فى شعر غيره وهى مما تخرق العقول ·

فالسرى الرفاء يسمع قوله :

وخصر تثبت الأبصار فيـه   كأن عليه من حدق نطاقا

فيقول : هـذا والله معنى ما قـدر عليه المتقدمون ، ثم إنه حمحم فى الحال حسدا وتحامل إلى منزله .

وأبو العباس النامى الشاعر يقول عنه « كان قد بقى فى الشعر زاوية دخلها المتنبى وكنت أشتهى أن أكون سبقته إلى معنيين قالهما ما سبق إليهما ، أما أحدهما فقوله :

رمانى الدهر بالأرزاء حـتى   فؤادى فى غشـاء من نبال
فصرت إذا أصابتنى سهـام   تـكسرت النصال على النصال

والآخر قوله :

في جحفل ستر العيون غباره　　فكأنما يبصرن بالآذان

ويبدو أن المتنبي أخلص لفنه الإخلاص كله فى مدائحه لسيف الدولة وفى وصفه لغزواته[1] ، واتخذ من اسمه أوسمة وقلائد حلى بها صدر ذلك الأمير ، بصورة لم يسبقه إليها شاعر ، حتى إننا نجد الثعالبي يحصى فى موسوعته الضخمة فى معرض التحدث عن محاسنه مجموعة من أشعاره تحت عنوان :

« حسن التصرف فى مدح سيف الدولة بجنس السيفية »

ويذكر منها قوله :

عزاءك سيف الدولة المقتدى به　　فانك نصل والشدائد للنصل

ومنها قوله :

كل السيوف إذا طال الضراب بها　　يمسها غير سيف الدولة السأم

ومنها قوله :

تهاب سيوف الهند وهي حدائد　　فكيف إذا كانت نزارية عربا

إلى آخر ما ذكره الثعالبى فى هذا المقام .

والحق أنها أبيات يشهد لها المقام والمناسبة التى قيلت فيها أنها جديدة مبتكرة ، وأنها حمت نفسها من الإغارة عليها لملابستها للمقام ملابسة يستحيل انتزاعه منه .

ويتعرض الجرجانى فى هذا المجال لقصيدة المتنبي فى وصف الحمى التى اعترته بمصر ، ويكاد يذكرها كلها على أنها من الجديد المبتكر كما فى قوله :

وزائرتى كأن بها حياء　　فليس تزور إلا فى الظلام

يضيق الجلد عن نفسى وعنها　　فتوسعه بأنواع السقام

(١) انظر : المتنبى بين ناقديه . دكتور محمد عبدالرحمن شعيب ص : ٢٤ . ط : دارالمعارف بمصر : ١٩٦٤ .

بذلت لها المطارف والحشايا فعافتها وباتت فى عظـــام

يضيق الجلد عن نفسى وعنها فتوسعه بأنواع السقـــام

إذا ما فارقتنى غسلتنى كأنا عاكفان على حرام

كأن الصبح يطردها فتجرى مدامعها بأربعة سجام

أراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهـــام

ويصدق وعدها والصدق شر إذا ألقاك فى الكرب العظام

يعقب عليها بقوله : « وهذه القصيدة كلها مختارة ، لا يعلم لأحـد فى معناها مثلها ، والأبيات التى وصف فيها الحمى أفراد قد اخترع أكثر معانيها، وسهل فى ألفاظها ، فجاءت مطبوعة مصنوعة[1] » .

ولسنا بسبيل الوقوف عند شعراء الإبداع فى عصور الأدب العربى وإنما نكتفى بهذه النماذج التى تكشف عن أن انطلاق الخيال وروعة الإبداع ليس وقفا على عصر دون عصر ، وإنما الأصالة الفنية تتجلى دائما فى محاولة الشعراء إضفاء شخصيتهم الفنية المميزة على ما يتناولون من أفكار سبقوا بها فتبدوا دائما فى معرض جديد .

ومن هنا كانت السرقات الأدبية مواكبة لتطور الحركة النقدية فى الأدب العربى ، وإن اختلف مفهوم السرقة من عصر إلى عصر « فبعد أن كانت بسيطة ساذجة فى العصر الجاهلى ، لا تتعدى الانتحال أو الاجتلاب ، ولا يستطيع الشاعر أن يتناول ما يأخذه بأدنى تغيير — أصبحنا نراها فى العصر الأموى وقد أخذ الشعراء يتصرفون فيما يأخذون تصرفا واسعا لتضييع

(١) الوساطة : ص : ٩٤ .

معالم السرقة — وإن ظلت الإغارة الصريحة على شعر الآخرين موجودة فى ذلك العصر .

فلما كان العصر العباسى اتسعت دائرة السرقات إلى حد كبير ، ودخلتها الصنعة الفنية ، والتحليل الدقيق للخواطر النفسية ، وأصبح الشعراء يجهرون بما أخذوا لأنهم يؤمنون بأن ما فعلوه ليس إلا طريقة من طرائق الفن السليم ، واتسعت أذهان الشعراء لفكرة توارد الخواطر ، وكما تعددت مناهج الثقافة فى ذلك العصر ، تعددت مصادر الأخذ ، فلم يعد الشعر المصدر الأوحد الذى يستمد منه الشعراء ، بل اتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة وأقوال الحكماء، وباختصار اتجهوا إلى منابع الثقافة الموجودة فى عصرهم يستمدون منها معانيهم فى غير حرج أو مواربة .

ومنذ ظهور «أبى نواس» أصبح الحديث فى السرقات مرتبطا بالحركات النقدية التى نشطت حول الشعراء، فبعد «أبى نواس» نجد «أبا تمام» و«البحترى» ثم «المتنبى» وكانوا جميعا مركزا للنشاط النقدى فى العصر العباسى ، وكانت مشكلة السرقات محورا لهذا النشاط .

وبعد عصر الازدهار العباسى استشرت فتنة السرقات بين الشعراء ، كلما تقدم الزمن وقل ابتداع المعانى ، فأخذوا يعتمدون معانى الأقدمين بتمطيطها وزيادة معنى تافه عليها ، أو يوشونها بلون من ألوان البديع ، أو ينقلون تلك المعانى من غرض لآخر ، أو يعكسونها، وباختصار أصبحوا يدورون فى حلقة مفرغة من معانى الأقدمين ، والذى أدى بهم إلى تلك الحالة ضعف الثقافة وانحطاطها ، وضيق أفق الحياة التى كانوا يحيونها[1] » .

---

(١) مشكلة السرقات الأدبية : ٧٠ .

وهكذا كانت الغاية من دراسة السرقات الأدبية عند النقاد هي الوقوف على مدى التطور الذى أصاب الأدب على أيـدى الأدباء ، وليروا الجـديد الذى أضافوه إلى رصيدنا الأدبى الموروث ، وما أخذوه وأغاروا عليه من هذا التراث ، وقد أولوا جانب السرقات الأدبية « أوفر نصيب من عنايتهم ، وتوفروا عليه توفرا لم يتح لسواه من سائر البحوث النقدية ، وقد انتهوا إلى مقاييس موضوعية ، لازلنا حتى يومنا هذا نحتكم إليها ونسلم بها[1] » .

وبذلك يمكن أن نحكم على الأديب ومكانته ومدى تفاعله مع بيئتـه وحياته ، وفضلا عن ذلك فهى تساعدنا على معرفة الروافد التى يستقى منها الآخذون ، واتجاههم النفسى ، وتـكوينهم الأدبى ، وقوامهم الثقافى وبهذا يصبح هذا المقياس من أهم معايير النقد الجمالى .

* * *

١) المتنبي بين ناقديه : ص : ٢٨١ .

العلاقات الجمالية لمكونات الصورة

الفنون التشكيلية فى جوهرها تقوم على عدد من العناصر الشكلية التى ارتبطت ببعضها وتلاءمت فى نظام منسق بحيث تنتهى إلى وحدة واحدة تحتوي على القيم الفنية والجمالية التى يكتسب بها العمل الفنى مقوماته وتمنح المتلقى إحساسا جماليا أساسه المتعة والرضا .

ولكل فن من الفنون عناصره الرئيسة التى يتكون منها فاللوحة الفنية بالرسم تتشكل من عناصر الخط واللون ، وهما العنصران الرئيسان اللذان يبدع بهما الفنان بالمساحة والأبعاد الزمانية والمكانية :

وفى الموسيقا نجد العنصر الرئيس هو اللحن والتوزيع الزمنى ، وفى النحت نجد المساحة والكتلة والملمس .

وفى فنون القول نجد العنصر الأساس هو الكلمة التى يشكل بها الأديب عمله الفني ويتوقف مدى إجادته له على انتقائها ووضعها في العبارة ، فانتقاء الأديب لكلماته كانتقاء المصور لألوانه والموسيقى لألحانه ، وهذا الانتقاء هو الذى يكسب العمل الفنى خاصيته الفنية والجمالية .

على أننا يجب أن ننظر إلى العناصر التى يتكون منها الفن التشكيلى نظرات فنية جمالية بصرف النظر عن دلالتها الطبيعية .

فالخط الذى يحدد الشكل فى اللوحة لا ينظر إليه من حيث هو خط وإنما من حيث ما يتوافر فيه من قوة وصلابة وحدة وجرأة وليونه متبعا للموضوع الذى اختاره الفنان لعمله ، ومدى ملاءمة الخط للتعبير عن المضمون الذى يريد إبرازه الفنان .

والألوان ينظر إليها كذلك نظرة فنية من حيث النوع والدرجة والتنوع

والانسجام والتوزيع ، بصرف النظر عن مدلول اللون فى الطبيعة ، فاللون فى الطبيعة عنصر من عناصر الجوهر ويدل على الشىء فى ذاته على حين أنه فى الفن تتخذ الأشياء وسيلة لإدراك اللون .

وفى الفن القولى لا ينظر إلى اللغة على أنها أداة التعبير عن الفكرة فحسب وإنما ينظر إليها نظرة فنية جمالية كبقية الفنون « فاللغة يمكن أن تؤدى وظيفتين رئيستين ، قد تكون أداة للتعبير عن الحقائق والقضايا الموضوعية ، وفى هذه الحالة يكون هدفها مجرد توصيل الأفكار ونقلها ، ولكنها أيضا قد تكون ذات وظيفة عاطفية بصفة أساسية ، أى أن تكون وظيفتها حينئذ هى التعبير عن العواطف والانفعالات وإثارة المشاعر ، والتأثير فى السلوك الإنسانى ، والواقع أن هذين الجانبين موجودان فى معظم أساليب الكلام ولكن بنسب تتفاوت »[(١)] .

والشعر فن قولى هدفه إحداث اللذة الجمالية عن طريق اللغة ، فعنصره الأساس هو الألفاظ ، التى يتخذها الشاعر أوطارا لأنغامه التى تجمع بين الدقة والقوة بعد الابتعاد بها عن الدلالة اللغوية القاموسية البحتة ، والواقع أن المعجم والقاموس لا يستطيع أن يهدينا إلى مدلول الكلمات مادامت فى دائرة الشعر ، ذلك أن الكلمات فى الفن القولى بعامة وفى فن الشعر بخاصة خارجةعن مدلولها اللغوى تكتسب حياة جديدة ومفاهيم جديدة وقيما جديدة

فالفن له لغته الخاصة التى يستخدمها الفنان ويتفاعل معها ويبدع بها وفيها ويقدم عملا له قيمه الفنية والجمالية التى يستند إليها فى الحكم الجمالى .

ولقد أدرك نقاد العرب أهمية العنصر الرئيس فى الفن القولى ، ووقفوا على خصائص جمالية وفنية فى لغتهم جعلتهم يزعمون أنها أغنى اللغات بأسباب

(١) دور الكلمة فى اللغة : س . أولمان : ٩٢ .

الجمال التي بها « فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان »[١] ولهذا تتبعوا الخصائص الفنية والجمالية للكلمة المفردة ومدى صحتها وفصاحتها وملاءمتها لمكانها واستعمالها الأدبي .

وإذا كانت الكلمة تتكون من مقاطع ، وكل مقطع يتكون من أصوات فقد تحدث نقاد العرب عن الأصوات بعامة وفي فلسفتها الجمالية وخصائصها الفنية ،وقارنوا بينها وبين الألوان ، وتحدثوا عن مقاطع الأصوات بحيث تكون حروفا متميزة تختلف باختلاف مقاطعها ، ودرسوا مخارج الحروف وقسموها إلى مجهور ومهموس وإلى حروف استعلاء وحروف انخفاض ، وتناولوها من حيث متباعدها أو متجاورها أو تضعيفها .

ووجهوا عنايتهم الفائقة إلى الفصاحة وذكر رسومها وعلامتها ، والفرق بينها وبين البلاغة ،فالفصاحة لها خصائصها الصوتية المتعلقة بالنطق واللسان ، وهي مقصورة على وصف الألفاظ والبلاغة لا تكون إلا وصفا للألفاظ مع المعاني.

وقد وضعوا مقاييس للفظة الواحدة على انفرادها ومقاييس الألفاظ المؤلفة.

كما شغل نقاد العرب بقضية الشكل والمضمون ومدى ارتباط كل منهما بالآخر ووضعوا المعايير الجمالية الموضوعية لكل عنصر من هذه العناصر .

كما وقفوا عند التعبير ومدى ما يتوافر فيه من انسياب وانسجام وقوة وسبك بما يحقق له غناه الفني ويخرج به عن دائرة الصحة إلى دائرة الجمال ، ومن هنا نجد أنهم يقررون بأن العمل الأدبي « لا تسد فيه عبارة مسد أخرى في حسن وقعها وإن كان مفهومهما واحدا ، لأن إحداهما أليق بالموضع وأشد مناسبة »[٢] .

ومن هنا يكون الجمال عندهم موضوعيا ، له أسبابه التي تلتمس ، وأسراره

---

(١) البيان والتبين : ٣/٣٤٢ .

(٢) انظر : منهاج البلغاء : ص : ١٦ .

التى تكسبه قيمه ، ومن الممكن الوقوف عليها والاهتداء إلى أسرارها ، والتعليل لها ، حتى يكون الحكم الجمالى موضوعيا .

على أننا يمكننا أن نجمل إهم مقاييس الجمال الموضوعية عند نقاد العرب فى الأسس الآتية :

* * *

أولا : التكوين :

إن أساس أى عمل فنى هو تكوينه الذهنى عند الفنان ويقصد بالتكوين الذهنى العمليات العقلية التى تتجمع من خلاله عناصر العمل الفنى ، وتنبض فى ثناياه حركات الإبداع .(١)

أى أن الفنان ينظم علاقات العمل الفنى بشعوره وإحساسه وبعقله وتفكيره .

ويتحدث « ابن طباطبا العلوى » عن خطوات تكوين العمل الفنى ممثلا فى القصيدة الشعرية فيقول : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشا كل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقضيه من المعانى على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله ، فإذا كملت له المعانى ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة

---

(١) علم النفس فى الفن والحياة . د . يوسف مراد : ص : ١٢٣ .

نقية ، وإن اتفقت له قافية قد شغلها فى معنى من المعانى ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، نقلها إلى المعنى المختار الذى هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقص بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله ، ويكون كالنساج الحاذق الذى يفوف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ، ولا يهلهل شيئا منه فيشينه ، وكالنقاش الرفيـــق الذى يضع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى تضاعف حسنه فى العيان ، وكناظم الجوهر الذى يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقـــوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها ، وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتى فيه بالكلام البدوى الفصيح لم يخلط به الحضرى المولد ، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها ، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة » (١) .

وهكذا يقوم الإبداع الفنى على مراحل :

١ — المرحلة الأولى مرحلة التهيؤ الذهنى ، والنشاط العقلى الذى يرتبط بالشعور والانفعال .

٢ — المرحلة الثانية : مرحلة التصوير الذى يقوم على انتقاء الفنان للمادة التى سيصب فيها أفكاره التى انفعل بها .

٣ — المرحلة الثالثة : مرحلة التثقيف والتشذيب حتى تخرج القصيدة فى عمل فنى متكامل ، وتكون فى ذلك مثل الوشى المنمم والعقد المنظم .

والنظم عند « حازم » يرتبط بعملية الإبداع الفنى ، وهو صناعة آلتها الطبع ، والطبع هو استكمال للنفس فى فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب

---

(١) عيار الشعر : ص : ٥ .

والأغراض التى من شأن الكلام الشعرى أن ينحى به نحوها فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ الكلام بحسبه عملاً ، وكان النفوذ فى مقاصد النظم وأغراضه وحسن التصرف فى مذاهبه وأنحائه إنما يكونان بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء »[1] .

فالنظم عنده هو تكوين العمل الفنى منذ بدء تصوره إلى أن يستكمل مقوماته ، وما يعود إليه ذلك من عمليات عقلية ونفسية .

وقد سبق أن رأينا حازما يرجع الطبع الجيد إلى مجموعة من القوى التى يحتاج إليها الشاعر لتكون وراء إبداعه ، كالقوة الحافظة ، والقوة المائزة ، والقوة الصانعة ، وتبلغ عملية الإبداع اكتمالها بعشر قوى :

١ — القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجرى على السجية ويصدر عن قريحة .

٢ — القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعانى الواقعة فى تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافى ولبناء فصول القصائد على ما يجب .

٣ — القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع بعض المعانى والأبيات والفصول من بعض ، بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح ، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شىء معين فى ذلك .

٤ — القوة على تخيل المعانى بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها .

٥ — القوة على ملاحظة الوجوه التى بها يقع التناسب بين المعانى وإيقاع تلك النسب بينها .

---

(١) منهاج البلغاء : ١٩٩ .

٦ — القوة على التهدى إلى العبـــارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعانى .

٧ — القوة على التخيل فى تسيير تلك العبارات متزنة وبناء مباديها على نهاياتها ، ونهاياتها على مباديها .

٨ — القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه ، والتوصل به إليه .

٩ — القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات بعضها ببعض وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التى لا تجد النفوس عنها نبوة .

١٠ — القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه .

وعلى أساس اجتماع هذه القوة كاملة أو بعضها تحدد مكانة الشاعر .

وهكذا يتناول حازم « التكوين الفنى » مبتدئا بالإدراك الكلى للعمل الفنى فى صورته النفسية لدى الشاعر وقبل أن يتخذ وضعه من النظم ويكتمل فى صورته اللفظية ، ثم تتبع هذه الصورة فى جزئياتها ومراحلها من النمو حتى تبدو فى صورتها الجمالية المثالية لدى الأديب .

وهكذا يمر تكوين العمل الفنى عند حازم على مراحل :

١ — مرحل الاستعداد النفسى ، وتهيئة المناخ الصالح للابداع من حيث البيئة الزمانية والمكانية .

٢ — مرحلة الفكرة التى يتصورها الفنان ذهنيا ويختار لها المعانى التى تتفق وانفعاله وغرضه ومقصده .

٣ — مرحلة التعبير عن الأفكار الجزئية ، وصياغتها صياغة فنية مع ملاحظة مبدئية لما يصلح من الكلمات لأن يكون قافية تابعة للمعنى .

٤ — مرحلة توزيع العبارات التى صيغت صياغة فنية على فصول القصيدة

مرتبا الفصول على حسب أهميتها بالنسبة إلى مقصده وغرضـــه ، مراعيا التناسق بينها .

٥ — المرحلة الخامسة : هى إخراج هذه الأفـكار والمعانى التى صيغت صياغة فنية والتى تضمنتها فصول القصيدة فى ثوب مناسب من الوزن ويكون ذلك بالموافقة بين المعانى والقوافى بابدال ، أو زيادة أو نقص أو بالعدل والبدل فى بعض تصاريف الـكلمة ، أو بالتقديم وبالتأخير، أو بمجموع أكثر من واحد من ذلك .

وهكذا يوضح حازم التـكوين الفنى للعمل الفنى ، وقد سبق علماء الغرب فى تناول مراحل التـكوين للعمل الفنى .

يقول (جاريت) : إن الفكرة جنين حتى تصاغ[1] . ويرى (دريدن) أن مراحل الإبداع الشعرى ثلاثة : الأولى : هى الاهتداء إلى الفـكرة التى لابد وأن تـكون واضحة تماما فى ذهن الأديب ، الثانية : تخييل المعـــانى المختلفة المتصلة بالفـكرة ، والمرحلة الأخيرة : هى مرحلة التعبير التى يبحث فيها الأديب عن أجمل الوسائل لإبراز صوره وأخيلته ، وهنا تظهر بسرعة سرعة الخاطر فى إبداع الفـكرة وخصوبة الأخيلة ، وصدق التجربة ، ويرى (دريدن) أن الفـكرة تـكون أجمل لو زينت بالقوافى[2] » .

وهكذا يتبين لنا أصالة الفـكر العربى وتميزه وسبقه فى تناول فـكرة التـكوين الذهنى للعمـل الفنى وما يتبعه من نشاط عقـلى ونفسى مرتبط بالفـكر والشعور .

والحق أن الفنان لا يصدر فى إبداعه الفنى عن رسوم محددة

(١) المجمل فى فلسفة الفن : ص : ٢٥ .

(٢) فلسفة الجمال : ص : ١١٨ .

توضع أمامه ليتم بناءه ملتزما إياها ، فالفنان الحق لا يتقبل من غيره أن يملى عليه منهجا أو اتجاها ، أو أن يعين له موضوعا . .

ولكن إلى جانب هذه الحقيقة فان العمل الفنى الحق ليس عملا عشوائيا ، أو نشاطا تعسفيا ، أو نتاجا اعتباطيا لا يحمل أى بناء أو تركيب وتكوين وإنما هو كفن جمالى يخضع لقوانين طبيعية ملزمة دون أن يلتزم بتقاليد أو رسوم متغيرة ، هذه القوانين الملزمة هى منطق الفن الذى تنتظم حوله فنية العمل .

فالتقاليد – أحيانا – تكون بليدة متغيرة تحول بين الفنان وبين ذاتيته وإبداعه ، على حين أن القوانين الجمالية فى العمل الفنى هى التى تكسب التجربة الجمالية حركة وحياة ، لأن العمل الفنى « عالم فكرى » يحركه الخيال الفنى ، ولهذا تبتعد قوانين الفن عن حتمية العلم .

ويوضح «حازم القرطاجنى» هـذا فيربط بين « التكوين » وبين منهج الشاعر فى نظمه وتخيلاته الشعرية ، أى كيفية تصرفه فى مقاصد الشعر وجهاته ، ويقصد بجهات الشعر ما كان منوطا به من الأشياء المقصود وصفها أو الإخبار عنها ، والجهات نوعان :

جهات أول [1] : وهى ما كان مقصودا لنفسه ، متعلقا بالغرض الذى فيه القول .

وجهات ثوان : وهى ما لم يكن له بالغرض علقة ، ولكن له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض ، فيذكر تابعا لما ذكر متعمدا على جهة إحالة

---

(١) الثوانى مقابل الأول ، وهى المعانى التى ليست من متن الكلام ونفس الغرض ولكنها أمثلة لتلك أو استدلالات عليها أو غير ذلك ، الواقعة تالية بعد الأوائل . ومنه الأبيات الأوائل وهى الطوالع ، والأبيات الثوانى وهى التالية لها .

أو محاكاة أو غير ذلك ، وقد يكون له بالغرض علقة إلا أنه لم يذكر إلا من حيث ما هو تابع لغيره ومتعلق به ، والأوائل كانت عنايتهم تتجه إلى تعليق الأوصاف بالجهات الثوانى ، وذلك حيث يكون فى قوة الكلام أن يعود من الأوصاف المتعلقة بالثوانى ما يفيد مبالغة أو غير ذلك فى الجهات الأول .

وتتفاوت مراتب الشعراء على حسب التصرف فى الجهات الأول والجهات الثوانى ، والتفاوت فى الجهات الثوانى أكثر ، لأن الجهات الأول يمكن حصرها فى كل غرض ، وأما الجهات الثوانى فقلما يتأتى حصرها لكثرة ما يمكن أن يستطرد من الشىء إليه أو يحال به عليه ، أو يحاكى به ، أو يعلق على الجملة به لنسبته فى المعنى تقتضى ذلك . ومن هنا يأتى عظم التفاوت بين الشعراء فى مقدار التصرف فى ذلك .

وإذا كانوا يتفاوتون فى مقدار التصرف فى الجهات الممكن حصرها ، فهم أجدر بالتفاوت فيما يبعد على الحصر .

فأما تصرف الشعراء فى الجهات الأول فينظر إليه من نواح متعددة :

التصرف الأول : يكون على حسب اختلاف الرؤية الفنية لكل شاعر ، فمنهم من يعمد إلى الجهات الأكيدة التى تحقق غرضه فيحصر نفسه فيها ليبرزها دون أن يلتفت إلى غيرها من الجهات ، ومنهم من يتجاوز هذه الجهات الأكيدة إلى جهات أخرى هى أبعد من غرض الكلام من الجهات المقتصر عليها ، ومنهم من لا يستوفى جميع الجهات الأكيدة ويقتصر على ما تيسر له منها .

التصرف الثانى : ويكون من حيث استقصاء الشاعر لمعانيه التى تحقق غرضه ، والشعراء فى ذلك ثلاث طبقات : فمنهم من فى قوته أن يستقصى معانى

الجهة إذا شاء ، ومنهم من لا يبلغ إلى الاستقصاء ويأتى من ذلك بمقدار كاف ، ومنهم من يقصر عن المقدار الكافى[1] .

فالشاعر لا بد وأن يتوافر لديه من قوة الملاحظة وروحها التى تقوم أساسا على ما لديه من دقة الحواس ، وبها يدرك العلاقات بين أشتات الحقائق وتحيلها إلى حقائق كبرى تنتظمها ، وهـذا من أهم مكونات الإبداع الفنى ، ومن هنا يرجع «حازم» تفاوت الشعراء فى هذين التصرفين إلى مدى اتساع الرؤية الفنية للشاعر ، وإلى أصالة الإدراك التى ترجع إلى العقل ، وهى فى الوقت نفسه تعود إلى دقة الحواس ، وهذا ما قال به علماء الجمال بعد «حازم» يقول (جويو): « إن أصالة الإحساس ترجع إلى الحواس ، بل أكثر إن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم ، ولقد صدق (رسكن) حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون إحساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون إحساسا قويا ويفكرون تفكيرا قويا فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى » وهو التقسيم الذى سبق به «حازم»

فالإدراك الذى تدرك به الحقائق يعود فى جوهره إلى استعمال الحواس فى دقة ، وأساس هـذا هو قوة الملاحظة عند الفنان الذى يجد أن كل شىء يحصله له فائدة فى مجال الإبداع الفنى .

وقوة الملاحظة دليل على تيقظ الفنان العقلى ، وعلى قوة إحساسه فى الوقت ذاته ، فالشاعر لا يكفيه أن ينظر إلى الشىء من جانب واحد ، بل عليه أن يفسح مجال الرؤية أمامه ، فيرى لكل شىء جوانب عدة وأوجها متباينة ، وعليه أن ينظر إلى الشىء على ضوء علاقته بغيره من الأشياء ، فكل شىء

(١) انظر : منهاج البلغاء : ص : ٢١٧ .

وكل حقيقة لها علاقة متبادلة بين أشياء أخرى ، وحتى تكون النظرة شاملة متنوعة ينبغي للشاعر أن ينمي قدرته على الملاحظة والاستقصاء على حــــد تعبير « حازم »

التصرف الثالث : يتصل بتحسين القبيح وتقبيح الحسن ، ويكون بملاحظة ما في الجهة التي عدمت بها صفات الحسن أو قلت من الأوصاف التي يرى أنها حسنة حقيقة أو تمويها ، وملاحظة ما في الجهة التي عدمت فيها صفات القبح أو قلت من الأوصاف التي يرى أنها قبيحة حقيقة أو تمويها ، يقصد بذلك تحسين القبح وتقبيح الحسن ، ويتمكن من هـذا الغرض من حصل له التصرف في الأول والتصرف في الثواني والتصرف في الجمع بين الأول والثواني .

والشعراء يختلفون أيضا في تحسين القبيح وتقبيح الحسن ، فمنهم من تقوى على حشر ما يمـكن أن يوصف به الشيء الحسن من صفة يرى أنهـا قبيحة حقيقة أو تمويها ، وما يمكن أن يوصف به القبيح من صفة يرى أنها حسنة حقيقة أو تمويها ، ومنهم من لا يهدى إلا إلى الشيء القليل من ذلك ، ومنهم من يتوسط بين الطرفين ، وهـذا النوع من المقاصد من مجالات الشعر الضيقة ، وكان أقوى الناس وأكثرهم تصرفا في هذا «ابن الرومي »

ومثال ذلك قوله في صفة السوداء :

أكسبها الحب أنهـا صبغت　　　صبغة حب القـلوب والحدق

وبما قاله في النرجس والورد وبتحسينه التصابي في حال المشيب بشعره الذي أوله :

لاح شيبي فظلت أمرح فيـه　　　مرح الطرف في اللجام المحلى

* * *

وأما التصرف في الثواني فيتفاوت الشعراء فيه على حسب مقدرة كل شاعر على إدراك ما يقع بين المعاني من تناسب ، وعلى حسب توفيقه في الانتقال من المعاني الأول إلى المعاني الثواني ، ذلك أن المعنى الواحد يثير في ذهن الأديب الفنان وعواطفه معاني كثيرة متنوعة ، فلهذا نجد أن الشاعر يكون في مكنته أن ينتقل من معنى إلى معنى آخر انتقالا فنيا يؤدي به إلى استكمال صورته الفنية .

ومن الشعراء من يحسن القول في جهة واحدة ، ولا يجيد الإتيان بما يردفه لما يقول ، كما لا يجيد الانتقال من جهة إلى جهة أخرى انتقالا لطيفا ، ومنهم من يحسن إرداف الجهة بالجهة المناسبة لها ، ولا يحسن إردافها بما لا يناسبها فلا تتأتى النقلة لذلك من إحداهما إلى الأخرى إلا بمآخذ في الانتقالات لطيفة ومنازع في الالتفاتات بديعة، ومنهم من يحسن إرداف الجهات بالجهات في جميع ذلك ، وطبقات الشعراء في الإحسان في كل ذلك تتفاوت بحسب ما تكون عليه أفكارهم من التهدي إلى ضروب الانتقالات وأنحاء الالتفاتات .

وقد اهتم علماء علم النفس والجمال بدراسة سيكلوجية الفن .

وتقوم دراستهم على التحليل النفسي على اعتبار أن الأسلوب جزء من فكر صاحبه ، فالناظم للكلام لا يكون ناظما حتى يعمل فكره لا محالة في وضع كل كلمة بحيزها من الأخرى ، وبهذا يكتسب الأسلوب ما يميزه بخصائص الأديب ، ويترتب على هذا أن خواص الأسلوب لا يمكن أن تتكرر بعينها عند أديب آخر ، حتى ولو كانت الفكرة واحدة ، بل إن الأديب الواحد لا يمكن أن يتكرر عنده الأسلوب ، لأن فكرة عدم التكرار قائمة في كل الفنون ، بل هي صورة الكائنات على وجه العموم .

فالأديب نفسه تختلف خلجاته ، وصبغته العاطفية من حال إلى حال ، ومن

موقف إلى موقف ، ولذلك يختلف أسلوبه بانعكاس هذه الأحوال على نتاجه الأدبى ، ومن هنا يرجع اختلاف الأسلوب فى الموضوع الأدبى الواحد إلى اختلاف الأشخاص الذين يتناولون الموضوع أو اختلاف الشخصيات فى ذلك وعلى هذا أخذوا يحاولون تحديد مفهوم الشخصية ويحللون عناصرها ، وكيف تختلف باختلاف الأحوال واختلاف الأفراد ، وأثر هـــذا الاختلاف فى الأدب ، فتحدثوا عن الطبع ، والبيئة والثقافة والتربية والابتكار ، إلى غير ذلك من الظواهر النفسية التى توضح ما للأسلوب من صلة بصاحبه ، فهو نتيجة طبيعية لمواهبه ، وصورة لشخصيته قد صدر عنه فى حالة نفسية خاصة هى حال الانفعال والتنبه العاطفى وسلطان الوجدان على العقل .

والأسلوب فى أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية ، أو كما قال (بفن) فى عبارته المشهورة « إن الأسلوب هو الرجل » ومن هنا يعنى دارسو الأدب بتعرف العلاقة بين الصفات الفكرية والعاطفية والجمالية لكتابة أى إنسان وبين الصفات الشخصية لعبقريته ونفسيته (١) .

وقد تنبه نقاد العرب إلى هـذه الأسس الجمالية والنفسية حين ربطوا بين البيئة الزمانية والمكانية والاجتماعية وبين دراســـة الأساليب وأنواعها وتقسيماتها ، وصلة هذا بطبع الأديب وموهبته وعبقريته (٢) .

ويربط « حازم » بين الأسلوب وبين طبيعة الكاتب وحالته النفسية ،

---

(١) انظر : الأسلوب : للشايب : ص : ١١٩ .

(٢) انظر : طبقات الشعراء : ص ١١٧ ، والموشح : ص ٣٧٥ ، والشعر والشعراء : ص : ٣٠ والموازنة ص : ٢٢ . والمختلف والمؤتلف : ص : ٢٤٩ . والعمدة : ٢/٢٢٠ والوساطة . ص : ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ١٨ — وعيار الشعر : ص : ٤ . والصناعتين : ٥٨ . ومنهاج البلغاء ص :٤١ .

ولا شك أن الأدباء يختلفون فى خلجات نفوسهم ، وفى صبغتهم العاطفية فلابد أن تختلف أساليبهم باختلاف هذه الأحوال .

ويرى نقاد العرب أن الأديب إذا أبعد نفسه عن التكلف والتزويق والتمويه ، واختار لكل مقام ما يناسبه من المقال ، فانه بذلك يعبر عن شعوره تعبيرا صادقا ، وتتجلى شخصيته فى نتاجه وعرف به ، وملاك الأمر فى هذا الباب كما يقول القاضى الجرجانى : « ترك التكلف ، ورفض التعمل ، والاسترسال فى الطبع ، وتجنب الحمل عليه والعنف به[١] » .

فالصدق فى التعبير عند نقاد العرب هو الذى يعكس شخصية صاحبه وهو نفس ما نجده عند كبار نقادنا المحدثين . يقول العقاد : « إن الصدق فى الشعور هو التعبير عما عاناه الشاعر من تجربة تعبيرا لاجدال فيه ولاتزويق ولاخداع وعنده أن الحد بين الشعر الصادق والزائف يقع فى محاولة الشاعر التمويه على السامع بالحلية اللفظية ليشغل الشاعر بالتزويق فيبعده عن الحقيقة والصدق[٢] »

* * *

كما يوجب نقاد العرب على الأديب أن يراعى المتلقى الذى يوجـــه إليه نتاجه أو يقدر توجيهه إليه ، فالأديب وإن كان يعبر عن نفسه فهو يتجه إلى طبقة معينة من القراء الذين يقصد إليهم ليتجاوبوا معه ، ويعيشوا تجربته الخاصة ، ومن هنا كان عليه أن يراعى عند تكوين عمله ذلك ، فيختار اللغة التى تتفق ومدى ثقافة هذه الطبقة ، كما أن عليه أن يعرف طبيعتهم النفسية واتجاهاتهم العقلية ، وقد قسم النقاد الأساليب ومناحيها على أساس من اختلاف ميول الناس وأهوائهم وطباعهم على النحو الآتى :

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه : ص : ١٩ .
(٢) ساعات بين الكتب ص : ٣٨ .

١ — أن يكون أسلوب الكلام مبنيا على الرقة المحضة .

٢ — أن يكون مبنيا على الخشونة المحضة .

٣ — أن يكون مبنيا على التوسط بينهما .

٤ — أن يكون مبنيا على الرقة ويُشعِر به بعض ما هو راجع إلى الأسلوب الوسط .

٥ — أن يكون مبنيا على الوسط ويشعر به ما هو راجع إلى الرقة .

٦ — أن يكون مبنيا على الوسط ويشعر به بعض ما هو راجع إلى الخشونة .

٧ — أن يكون مبنيا على الخشونة ويشعر به بعض ما هو راجع إلى الوسط .

٨ — أن يكون مبنيا على الرقة ويشعر به بعض الخشونة .

٩ — أن يكون مبنيا على الخشونة ويشعر به بعض الرقة .

١٠ — أن يكون مبنيا على الأسلوب المتوسط ويشعر به بعض ما هو راجع إلى الطرفين .

ويرى النقاد أن الأنحاء الثلاثة الأخيرة قبيحة وتهجن ، وهى التى تجمع بين الخشونة والرقة حال انبعاثهما من مجال نفسى واحد كاجتماع الرقة فى الحب والخشونة فيه .

وقد يجمع الأديب بين الرقة والخشونة إذا تعدد المجال النفسى فى النص كاجتماع التغزل والحماسة فى نص واحد .

* * *

وقد وقف نقاد العرب أمام النفس البشرية وتعمقوا خباياها ، وسبروا أغوارها وحاولوا أن يكتشفوا مكنوناتها فوضعوا ضوابط لهذه العواطف وتنوعها على اعتبار أنها الأساس الأول الذى تنبنى عليه الأساليب سواء فى ذلك عواطف الأديب أو عواطف المتلقى وهى التى تسيطر على كل مراحل

التكوين الإبداعى للعمل الأدبى ، كما أنها هى التى بها يتمكن الأديب من إثارة مشاعر القارىء ، وبها أيضا يكتسب الأدب صفة الدوام والبقاء .

وقد قسموا الناس ثلاثة أصناف على حسب تصاريف أيامهم وتقلب أحوالهم :

١ — صنف عظمت لذاته ، وقلت آلامه حتى كأنه لا يشعر بها .

٢ — وصنف عظمت آلامه ، وقلت لذاته حتى كأنه لا يشعر بها .

٣ — وصنف تكافأت لذاتهم وآلامهم .

ولما كانت أحوال الصنف الأول أحوالا مفرحة ، وأحوال الصنف الأخير أحوالا مفجعة ، وأحوال الصنف الوسط فى كثير من الأمر شاجية وجب أن تكون الأقاويل منقسمة بهذا الاعتبار على حسب البساطة والتركيب إلى سبعة أقسام :

١ — أقوال مفرحة .

٢ — أقوال شاجية .

٣ — أقوال مفجعة .

٤ — أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية .

٥ — أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة .

٦ — أقوال مؤتلفة من شاجية ومفجعة .

٧ — أقوال مؤتلفة من المفرحة والشاجية والمفجعة .

ولما كانت النفوس تختلف فيما تميل إليه من هذه الأقسام بحسب ماعليه حالها ، وجب أن يحـال بالقول إلى القسم الذى هو أشبه بحال من قصد بالقول وصنع له .

أما إذا كان الأديب لا يقصد إنسانا بعينه فليقتصر على الأحوال المستطابة والشاجية ، فان أحوال جمهور الناس تدور حول ما ينعم أو يشجو .

فأما ما يجب اعتماده فى تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها ببسط النفوس ، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس وأجدرها بأن ترق لها النفوس ، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يقصد قصد ذلك .

١ — أما الأحوال المستطابة فهى التى تكون فيها المدركات منعمة ، والتى عليها مدار الشعر من ذلك هى مدركات الحس ، مثل أن يذكر العناق واللثم وما ناسب ذلك من الملموسات ، والماء والخضرة وما يجرى مجراها من المبصرات ، ونسيم الطيب والروض ونحو ذلك من المشمومات ، وذكر الخمر ونحوها من المطعومات وذكر الغناء والزمر والعزف ونحو ذلك من المسموعات وهذه تدخل فى الأحوال السارة .

والأحوال السارة نحو مجالس الأنس ومواطن السرور ، ومشاهد الأعراس والأعياد والمواسم وغير ذلك .

٢ — والأحوال الشاجية : منها أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس والكدر من الصفاء ، نحو إعقاب التنعم بالحبيب بالتألم لفراقه ، وإعقاب التنعم بالشبيبة بالتألم لفراقها ، وإعقاب التنعم بالوطن المؤنس بالتألم لفراقه ، وإعقاب التنعم بالزمن المسعد بالتألم لفراقه ، ومنها أحوال كان الجور فيها وضع موضع العدل والإساءة موضع الاحسان ، فهى شاجية أيضا ، ومن هذا تشكى جور الزمان وخوف الإخوان وجرى الأمور على غير ما يلائم ذا الفضل .

٣ — والأحوال المفجعة : هى التى يذكر فيها الإنسان ما يلحق العالم من التغير والفساد ومآل بنى الدنيا إلى غير ذلك من النكسات التى تلحق بالأمم .

وبالتصرف على هذه الأنحاء يحسن موقع الأساليب من النفوس (١) .

وهكذا وقف نقاد العرب بعمق وتفهم على « التكوين » الذهنى للعمل الفنى كاشفين عن أبعاده النفسية والفنية والجمالية موضحين مناهج الفنانين ومنازعهم نحو التكوين فى العمل الفنى على أسس عميقة بعيدة عن السطحية.

فتكوين العمل الفنى عند نقاد العرب لابد له من خطة أو (تكتيك) يعمل الخيال دوره من خلاله ، فليس يكفى فى تكوين العمل الفنى الشعور ببعض المعانى الدفينه ، أو التصور الخيالى لبعض المواقف الوجدانية ، وإنما لابد من أن تخرج الصورة الذهنية إلى واقع خارجى ، وهذه هى مهمة الفنان الكبرى ، أى تجسيم الصورة الذهنية فى أشكال من البناء الفنى القائم على أسس جمالية والتى تتناول الشكل والمضمون .

* * *

ثانيا : الإيقاع :

وثانى القيم الجمالية التى يستند إليها تقويمنا وحكمنا على العمل الفنى هى: الإيقاع ، وهو الترديد المتواصل لنظام معين وانسجام هـذا الترديد أثناء استمراره وتواصله ، وعلى المتذوق والناقد أن يكشف عن العلاقات الإيقاعية التى بنى عليها الفنان عمله ، وتلتمس هذه العلاقات فى التتابع الحركى ، فى الطول والقصر ، فى القرب والبعد ، فى الالتقاء والافتراق ، فى التباين والتوافق ، إلى آخر هذه الظواهر التى تقوم عليها قوانين الإيقاع من النظام والتغير والتساوى والتوازن والتلازم والتكرار التى تعمل كلها فى وقت واحد لتحقق هذا العنصر الجمالى .

والواقع أننا نؤخذ بالتنظيم والتنسيق أكثر مما نؤخذ بالأشياء المنظمة

---

(١) انظر : منهاج البلغاء : ص : ١٥٦ .

المنسقة ، فالفنان يبدو فنه فى تنسيقه لمادة عمله ، وإن كانت الأشياء التى يشكلها وينسقها لا تحمل قيمة فى ذاتها .

وليس معنى هذا أن الشكل وحده ينفرد بالخاصية الجمالية فالموضوع أو المادة ذات القيمة يعتد بها ، ولا بد من أن يتلاءم الشكل مع المادة والموضوع حتى يحدث التأثير الجمالى والفنى « ولا يمكن أن تتصور بالطبع وجود مادة دون أن تكون على شكل أو نظام خاص إلا إذا تصورنا وجود نظام معين بدون وجود مادة »[1] .

والواقع أن التنسيق والتنظيم فى الأشكال والأصوات والألوان يسهل علينا تفهم الأشياء باعتبارها أجزاء من الكليات التى يبدو فيها .

وعلى هذا فالجمال إما أن يكون هو التنظيم الذى يبدو فى الخطوط والألوان والنغمات ، وإما أن يكون هو ذلك التنظيم الذى يتضمن الدلالة والمضمون .

وفى الشعر لا ينفصل الشكل عن المضمون ، فالقصيدة لا تكون عملا فنيا متكاملا إلا بأفكارها ومعانيها وأوزانها وألحانها أى بتلك الإيقاعات التى تعود إلى التنظيم الدلالى والشكلى .

فالإيقاع هو سر الفنون لأنه يمثل حركات القلب وحركات النفس واضطراب العواطف ، لأنه ينبع من القلب ويتجه إلى القلب ، والإنسان بفطرته يميل إلى الإيقاع الذى يساير حركاته الانفعالية وأحاسيسه ومشاعره إن (الفيزيولوجيا) تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التى تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شىء ترجع .. إلى الانفعال .

والإيقاع فى الموسيقا ترديد لأنغام كامنة فى الطبيعة يخرجها الموسيقار

---

(١) فلسفة الجمال : ص : ١٠٤ .

عن طريق إبداعه فى وحــــدة موسيقية تخضع لقوانين التناسب والتوافق والرنين بما فيه من ارتفاعات وانخفاضات ومؤثرات تهز الوجدان وتحرك القلب ، فهى صورة منطقية لحياتنا الوجدانية بما فيها من انفعالات وأحاسيس واستجابات وعواطف ، ومشاعر ، ورغبات ، ومؤثرات، ومظاهر استبصار[1]

والإيقاع فى فن النحت يقوم على الأبعاد الثلاثة المعروفة ويحاول أن يجمع بينها فى تناسب يحول المادة من فوضى الحركات إلى وحدة النظام القائم على التناسق ، إنه إيقاع يجمع بين السكوت والحركة فى وحدة متناسقة ، إنه تعبير وسحنه ، ونظرة خاوية ، وإيماءه تتجمع لتحاكى حركات الناس ونظراتهم إنه يحتبس فى تعبير قوى حافل بالمعانى تلك السورة البشرية الزائلة : سورة الأجسام العارية ، والنفوس المضطربة ، على نحو ما تتجلى فيما لا نهاية له من المواقف والاتجاهات .

والإيقاع فى التصوير إنما يتجلى فى ترديد الألوان : الداكن والفاتح ، فى الأفقية والتعامد ، فى الطول والقصر ، فى القرب والبعد ، فى الالتقاء والافتراق ، فى التباين والتوافق ، فى الحركة والسكون ، إن الفنان يلتقط من مشاهد الطبيعة والحيــاة كل ما لا يثبت أمامنا ، ويختفى من ذاكرتنا ، فيعزل ما هو متنقل مع الضوء ، ضائع فيما لا حصر له من المنظورات ، مختف تحت تأثير اصطدامه بما عداه من القيم الفنية الأخرى فيعزله فى مكان وزمان ثابتين ومع هذا يثير فينا الشعور بهذا الإيقاع الفنى أننا أمام كائنات لازالت تنبض بالحياة .

والشعر إيقاع ونغمات فى إطار من اللغة ، وموسيقا أبيات الشعر والنثر الفنى ترجع إلى اختيارها وإلى مطابقتها للنغمات والعروض والأوزان وتـكرار

---

(١) فلسفة الفن فى الفـكر المعاصر : د . زكريا إبراهيم : ص : ٣٢١ ط مكتبة مصر : ١٩٦٦ .

النغم أو تضاربه ، وإلى التنظيم الدقيق القوى الذى نجده فى مقاطعها ، ومن هنا كان تغيير كلمة أو حرف أو حركة يؤدى إلى الخلل وإلى فقدان الإيقاع الجمالى المنشود .

والإيقاع هو جوهر الشعر ، أى ذلك التوقيع المنتظم الذى نحسه فى كلمات البيت ، أى نظام الحركات مراعى فيها التماثل والتكرار ، فالوزن والإيقاع الشعرى يحصل نتيجة تلاقى مجموعة من أصوات الحروف وتناسقها على مختلف درجاتها الصوتية ، فتحدث وحدات تتكرر فيحدث منها الوزن فى البيت ثم فى القصيدة ، وأى إخلال بالإيقاع هو إخلال بموسيقا الشعر .

ولما كان الجمال فى الإيقاع الشعرى يعود إلى التنظيمات الموسيقية فى ذاتها وإلى التنظيمات ذات الدلالة فهو يجمع بين عنصرى الإيقاع : الزمان والمكان. وهذه هى إحدى الخصائص الجمالية التى تميز الشعر عن غيره من الفنون التشكيلية فإيقاعاته تتحقق من خلال الكلمة ، التى تكتسب فى الشعر حياة جمالية خاصة، وقيما فنية فى وظيفتها ومعناها ، وأصواتها وجرسها وتصريفاتها واشتقاقاتها وإيحاءاتها ودلالاتها ومكانتها من السياق .. الخ ، ولهذا كان انتقاء الأديب لكلماته كانتقاء الفنان لألوانه ، والموسيقى لألحانه عنصرا هاما من عناصر الجمال ، ترتفع بها عن مجرد التعبير الفكرى العادى إلى اتخاذها وحدة جمالية ومظهرا من مظاهر الفن الجمالى بعد أن لمستها عصا الشعر السحرية .

والكلمات عبارة عن علاقات صوتية ينطق بها الناطق أو يتغنى أو يهمس بها ، وهى فى هذا كله تدعو اللسان والفم والمرىء والرئتين وعضلات الرأس والرقبة والحنجرة وصرة البطن . . وآلة البدن تدريجيا تدعوها جميعا للعمل . وهكذا فهى تتدخل فى الكيان الجسدى كله وتحدث رنينا عميقا (إيقاعا) به ، والشاعر هو ذلك الرجل الذى يختبر أثر الكلمات أحسن من غيره ،

ويدفعنا بدورنا إلى اختيار أثرها فى الجسم كله»[1] فالفنان لابد وأن تتوافر لديه الروح التشكيلية التى يحقق بها الإيقاع النفسى والبيولوجى .

وهناك وسائل عديدة يتمكن بها الأديب من تحقيق هذا الإيقاع الجمالى فى فنه وتبدو فى الكلمة المفردة والأسلوب والنظم والوزن والقافية ، وفى كل عنصر من عناصر الفن القولى حيث يجب أن تخضع لنوع من الإيقاع والرنين والنغم بما يحقق التناسق الهارمونى فى الإيقاع ويحدث تأثيره النفسى لدى المتكلم ويكتسب بها العمل الفنى جماله وخلوده .

هذه المفاهيم والقيم الجمالية كانت جميعها أمام نقاد العرب وقد بذلوا جهودا مضنية وشاقة ومميزة فى الكشف عن هذه القيم الجمالية فى كل جزئية من جزئيات العمل الأدبى وعن قوانين الإيقاع الزمانى والمكانى التى يجب أن تتوافر فيه .

وعلى أساس من درجة الإيقاع والوزن يقابل نقاد العرب بين الشعر وبين النثر الفنى حيث تقوم التفرقة بينهما على المشاكلة والمناسبة فى الصوت ، أى الإيقاع والموسيقا التى يلتزم فيها الشعر جرسا معينا ، أما النثر فهو مرسل فى كثير من التحرر الذى يبعده عن الانصباب فى قوالب بعينها ، والخضوع لأوزان فى الصوت لا يتعداها ، فإن وجد فيه شىء من ذلك فمن باب الحلية غير الأساسية ، فهو يقوم بها وبدونها على السواء .

وعلى هذا يمكننا أن نقول : إن مفهوم النثر الفنى عندهم يشترك مع الشعر فى عناصر ، فهما يرجعان إلى منابع أدبية مشتركة من الفكر والخيال والشعور ، ويعتمدان على خصائص لغوية ، ويختلفان فى درجة الإيقاع .

فالموسيقا فى الفن الأدبى ــ شعرا كانت أو نثرا « ترتفع عن مجرد موسيقا

(١) بحث فى علم الجمال : ص : ٢٨٦ .

لغوية لسانية ، وتستعين بدلالات أخرى غير مجردة ، دلالات المخرج والنبرة ، توجد فى الترديد والمماثلة والمشاكلة والمقابلة والتوقف والاسترسال والإيقاع ، وهى تصاحب الشعور المعبر عنه ، وتساير جيشانه وتحكى درجته ومقداره ، فاذا زاد الانفعال ارتفعت النبرة ، وتداخلت وتعقدت ، وإذا هدأ واقترب من التأمل خفتت هذه النبرة ، وانبسطت ، فالشعر هو الجانب الذى يحكى قوة الانفعال والنثر الفنى و الجانب الآخر الذى يحكى هدأة هذا الانفعال .

فالنثر الفنى له حظه من العاطفة والانفعال كالشعر ولكن بدرجات متفاوتة ، والإيقاع ظاهرة طبيعية لتصوير العاطفة ، ومن هنا تعرض النقاد لموضوع « نثر الشعر » وقد جعل بعض النقاد من مقاييس جودة الشعر أنه إذا جعل نثرا لم يفقد معناه الجيد [(١)] .

ولعل هذا التفاوت بين النوعين يعود إلى مـــدى نصيبهما من العاطفة وتصويرها الموسيقى .

وإذا كان النثر لا يجرد من الإيقاع فانهم يقصدون النثر الفنى الذى يعمد صاحبه إلى الكشف به عن تجربته لمن يتلقاها ويتذوقها والذى يعمد فيه إلى فنون القول ليصور بها تلك التجربة ، فاذا فقد النثر هـذه الخاصية الفنية الجمالية كان نثر الشعر حينئذ من الأمور التى تفقـده روعته الأسلوبية وجماله الموسيقى ، وقد لاحظ «عبد القاهر» ذلك ، ووازن بين المعنى فى حالتين : أحدهما جاء منظوما والآخر منثورا ، ونبه إلى الفرق العظيم فى الحالتين . ففى قول الشاعر :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا   أنصاره بوجـــوه كالدنانير

يقول : « إنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها إنمـــا تم لها

---

(١) عيار الشعر : ٧ .

الحسن وانتهى إلى حيث انتهى : بما توخى فى وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها ، وإن شككت فاعمد إلى الجارين والظرفين ، فأزل كلا منهما عن مكانه الذى وضعه الشاعر فيه ، فقل :

سالت شعاب الحى بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره ، ثم انظر : كيف يكون الحال ؟ وكيف يذهب الحسن والحلاوة ؟ وكيف تعدم أريحتك التى كانت ؟ وكيف تذهب النشوة التى كنت تجدها » [1] .

وهكذا يدرك الإمام « عبد القاهر » أن التقديم والتأخير ما هو إلا وسيلة من الوسائل التى تحدث الإيقاع الذى يكسب الفن الأدبى روعته وجاذبيته ويحرك النفوس له ، ويكون ذلك بوضع الكلمة فى مكانها المناسب لها بحيث تجذب الكلمة بعضها بعضا جذبا يعطيها وجاراتها قيمتها الفنية وخاصيتها الجمالية .

فالشعر والنثر الفنى وإن كانا ينبعان من مصادر أدبية مشتركة من الفكر والخيال والشعور ، ويقومان أساسا على خصائص لغوية ، فان لكل فن منهما خصائصه التى يتميز بها عن صاحبه ، وكما يشتركان فى النبع الوجدانى فانهما بالتالى يشتركان فى خاصية الإيقاع والموسيقا وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة .

وهذا التفاوت فى درجة الإيقاع بين الشعر والنثر الفنى هو الذى يجيز للشاعر أن يتصرف فى اللغة بما لا يجوز للناثر ، فله أن يخرج ـ أحيانا ـ فى لغته عن قواعد اللغة والنحو : من الزيادة والنقصان والاتساع وسائر المعانى

---

(١) دلائل الإعجاز : ٧٨ .

من التقديم والتأخير والقلب والإبدال (١) إلى غير ذلك من الخصائص التى ينفرد بها الشعر دون النثر ، والتى أفرد لهـــا نقاد العرب بحوثا ومؤلفات لدراستها وتحديدها (٢) .

والإيقاع هو مدار البحث البلاغى عند نقاد العرب وقد أشار « قدامة » إلى هـــذا بقوله : « وأحسن البلاغة : الترصيع والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بنـــاء ، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمـام ، وتصحيح المقابلة بمعان متعادلة ، وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف ، والمبالغة فى الوصف بتـكرير الوصف ، وتـكافؤ المعانى فى المماثلة والتوازى ، وإرداف اللواحق وتمثيل المعانى (٣) » .

وإذا نحن أمعنا النظر فى هذه البحوث التى « أجملها » قدامة نجد أنها تدور كلها حول تحقيق الإيقاع الزمانى والمـكانى فى العمل الأدبى .

وإذا كان الأدب عبارة وتركيبا ، والعبارة تتـكون من كلمات انضم بعضها إلى بعض ، والـكلمة تتـكون من مقاطع ، وكل مقطع يتـكون من أصوات ، فقـــد بحث النقاد فى أصوات الألفاظ بعامة وفى فلسفتها وخصائصها ثم المقارنة بينها وبين الألوان ليحددوا عناصر الجمـال الصوتى فيها ، ثم ذكروا مقطع الأصوات على وجه يـكون حروفا متميزة ، فتناولوا الحروف واختلافها باختلاف المقاطع وأشاروا إلى مخارجها ، وإلى أن بعضها يحسن استعماله ، وبعضها لا يحسن ، وقسموها إلى مجهور ومهموس ، وإلى حروف استعلاء وحروف انخفاض معتمدين فى ذلك على آراء علمـــاء اللغة

---

(١) كتاب : ما يجوز للشاعر فى الضرورة : ورقة ١ .

(٢) انظر : كتابنا اتجاهات النقد الأدبى فى القرن الخامس : بحث عن الضرائر الشعرية ص : ١٧٤ .

(٣) جواهر الألفاظ : قدامه بن جعفر : ص ٣ . ط الخانجى ١٩٣٢ .

والقراءات . ثم قسموا الحروف ثلاثة أقسام من حيث تأليف متباعدها أو متجاورها أو تضعيفها .

وهذا البحث فى الأصوات والحروف ما هو إلا دراسة معمقة للايقاع وموسيقا الألفاظ والذوق الأدبى [١] .

ولقد أدرك نقاد العرب سر جمال العربية ، وكرروا أنها لغة غنية بأساليب الجمال التى بها « فاقت لغتهم كل لغة ، وأربت على كل لسان [٢] » .

وفى مقدمة الخصائص الجمالية للغة العربية التى ذكرها نقاد العرب « الإيقاع » الذى يتمثل فى « تماثل الأسجاع والقوافى لأن فى ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير الواقع فى الكلام منها لأن فى ذلك تحسينا للكلام بجريان الصوت فى نهاياتها ، ولأن للنفس فى النقلة من بعض للكلمة المنوعة المجارى إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة ، واستجدادا لنشاط السامع بالنقلة من حال إلى حال ، ولها فى حسن اطراده فى جميع المجارى على قوانين محفوظة قد قسمت المعانى فيها على المجارى أحسن قسمة ، تأثر من جهتى التعجب والاستلذاذ للقسمة البديعة ، والوضع المتناسب العجيب [٣] » .

وبهذا نجد نقاد العرب قد وضعوا أيديهم على الأسرار الخفية للإيقاع الزمانى والمكانى واهتدوا إلى صلته بالنفس الإنسانية والتركيب البيلوجى للانسان وما يحققه من انسجام وقوة وجمال .

وقد وقف نقاد العرب حول اللفظة الواحدة على انفرادها من غير أن ينضم

---

(١) ارجع إلى : سر الفصاحة . للخفاجى .

(٢) البيان والتبين : ٣/٢٧٣ .

(٣) منهاج البلغاء : ١٢٢ .

إليها شيء من الألفاظ وتؤلف معه ، وحاولوا أن يتعرفوا أسرار جمالها ، والتعليل لهذا الجمال .

والعلاقة بين الرمز والمعنى إما أن تكون طبيعية أو عرفية أو منطقية ، فالعلاقة بين البرق والمطر طبيعية ، وكذلك العلاقة بين الإيقاع والنشاط الحركى ، والعلاقة بين جرس الحروف وبين معناها إلى غير ذلك مما لا يخضع لعرف أو منطق ، ولا يستطاع ضبطه أو إخضاعه لقاعدة محددة .

والعلاقة بين ضوء الفنار وقرب اليابسة عرفية ، وكذلك العلاقة بين اللغة ومدلولاتها ، فاللغة نظام من الرموز العرفية التى تعارف المجتمع عليها ابتداء من أصواتها المفردة ، إلى تركيب مقاطعها ، وأبنيتها العرفية ، وعلاقاتها النحوية ونبرها وتنغيم جملها ، وتركيب عباراتها ومعانى مفرداتها ، والربط بين مقالها ومقامها ، كل ذلك يحكمه العرف ويحافظ على بقائه بعيدا عن الشطط الفردى فهى علاقة عرفية لا منطقية .

والعلاقة بين الأثر والسائر منطقية ، وكذلك العلاقة بين مفردات اللغة وبين استنباط قواعدها التى تشمل خصائصها ثم ما يتوصل به القاضى من المقدمات إلى إصدار حكمه نتيجة لهذه المقدمات .

وتقوم لغة العلم على استخدام العلاقة العرفية والمنطقية ، فلغة العلم هى لغة المجتمع ، ولغة العلم تنبنى على الاستقراء وتحقيق الفرض واستنباط القاعدة ، ومن هنا كانت الدقة هى غاية النشاط العلمى .

وتقوم لغـــة الأدب على استخدام العلاقتين العرفية والطبيعية فالأديب يلتزم بلغـــة مجتمعه ابتداء من الأصوات وانتهاء بالمقـال والتنغيم ، وهى علاقة عرفية ، وأما من حيث العلاقات الطبيعية فتتمثل فى جرس الأصوات ، والـكلمات الشاعرية ، والإيقاع والإنشاد الذى يحدث الأثر النفسى ، ومن هنا كانت الغاية التى يهدف إليها التعبير الأدبى هى الصدق وليست الدقة التى يهدف اليها العلم .

الصدق هو النتاج الحتمى للشكل التعبيرى فى بنية العمل الأدبى ، ومناط الصدق إنما يبدو فى اختيار الشاعر لألفاظه وأساليبه ، والصدق هو الذى يولد المشاركة الوجدانية بين الأديب وبين المتلقى ، وهذه المشاركة ثمرة من ثمرات البساطة فى العبارة الأدبية .

ومن هذا المنطلق النفسى الجمالى تناول نقاد العرب الكلمة المفردة بالبحث لبيان خصائصها الجمالية فى إطار من العرف والإيقاع ولم يقف تناولهم لها عند حد إظهار الصواب من الخطأ على حسب العرف اللغوى ، بل تجاوزوا ذلك إلى الجانب الجمالى والتعليل له وبيان أسبابه ومقوماته الذى كان للإيقاع الدور الأول فى الاهتمام به .

ويؤكد نقاد العرب أهمية انتقاء الأديب لكلماته ، فقد تتفاوت الكلمات فى المعنى ، ولكن بعضها له من الإيقاع ما يعكس إحساس الأديب، ولهذا نجد النقاد يربطون الألفاظ فى العمل الأدبى وبين الألوان فى التصوير . يقول حازم : « واعلم أن منزلة اللفظ المحاكى به وإحكام تأليفه من القول المحاكى به ومن المحاكاة بمنزلة عتاقة الأصباغ ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض ، وتناسب أوضاعها من الصور التى يمثلها الصانع .

وكما أن الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها ، وإن كان تخطيطها صحيحا ، فكذلك الألفاظ الرديئة ، والتأليف المتنافر ، وإن وقعت المحاكاة الصحيحة فإنا نجد السمع يتأذى بمرور تلك الألفاظ الرديئة القبيحة التأليف عليها ، يشغل النفس تأذى السمع عن التأثر لمقتضى المحاكاة والتخييل ، فلذلك كانت الحاجة فى هذه الصناعة إلى اختيار اللفظ وإحكام التأليف أكيدة جدا .

وهذا كلام يدل على ملكة فنية تجيد النظر ، وتتعمق العلل فى الاستحسان والاستهجان .

ثم يوضح « حازم » الأسس التى يقوم عليها انتقاء الأديب لألفاظه وهى « أن يختار المواد اللفظية أولا من جهة ماتحسن فى ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح من ذلك »[1] .

وقد حاول نقاد العرب كشف قانون صوتى لجمال اللفظة المفردة ، ومن أهم المقاييس الجمالية التى اعتز بها البلاغيون والنقاد مقياس (السهولة) فعلماء البلاغة فى حديثهم عن فصاحة الكلمة اشترطوا أن تكون خالية من تنافر الحروف ، ومثلوا لذلك بأمثلة منها (الهعخع) وعرفوه بأنه نبات صحراوى ومن أمثلتهم كلمة (مستشزرات) التى جاءت فى قول امرىء القيس يصف شعر محبوبته :

غدائره مستشزرات إلى العلا تضل المدارى فى مثنى ومرسل

وقد اختلف النقاد حول الأسباب التى يرجع إليها جمال الإيقاع الصوتى فى الألفاظ ، فالخفاجى فى (سر الفصاحة) يرى أن جمال الإيقاع يرجع إلى بعد مقاطع الألفاظ ، فالكلمة فى الاستعمال الأدبى لابد أن تكون (مكونة من حروف متباعدة المخارج) وأرجعه آخرون إلى تقارب الحروف ، وهناك من ذهب إلى أن تقارب الحروف حسن لا تنافر فيه ، واستشهد على هذا بكلمات مثل : الشجر — الجيش — الفم — ومنهم من يجعل « حاسة السمع هى الحاكمة فى هذا المقام بحسن ما يحسن من الألفاظ ، وقبح مايقبح » فحسن الألفاظ إذن ليس معلوما من تباعد المخارج وإنما علم قبل العلم بتباعدها ، فالبعدوالقرب ليس هو الأساس فى الاستحسان والاستهجان ، ولكن الألفة والغرابة والخفة على السمع أو الثقل هى الأساس[2] .

---

(١) منهاج البلغاء : ص : ١٢٩ .

(٢) انظر : المثل السائر : جا ص : ٢٢٢.

ومن النقاد من ربط بين العذوبة والسهولة وبين الشيوع والاستعمال ، والمقياس هو الذوق والحس اللغوى ، حيث إن « الاستعذاب يكون بحسن المواد والصيغ والائتلاف والاستعمال المتوسط ، والطلاوة تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة ، وتشاكل يقع فى التأليف ربما خفى سببه وقصرت العبارة فيه » .

ويقسم « حازم » الألفاظ من حيث السهولة والاستعمال ثلاثة أقسام :

الأول : — الألفاظ المستعملة المفهومة التى ليست بعامية ولا ساقطة ولا متوعرة وحشية .

الثانى : الألفاظ التى ارتفعت عما يفهمه جميع العامة وكان علمها مقصورا على الخاصة .

الثالث : اللفظ الحوشى الذى لا يفهمه إلا الأقل من خاصة الأدباء [1]

ولاشك أن « حازما » كان موفقا إلى مدى بعيد حين ربط بين السهولة وبين الاستعمال ، فمقياس الاستعمال هو أدق المقاييس وأسلمها فى هذا المجال إذ أن ثقل الكلمات أو صعوبة النطق بها أمر نسبي يختلف من لغة إلى لغة ومن عصر إلى عصر ، والكلمات الصعبة تتفاوت فى صعوبتها ، والكلمات السهلة تتفاوت فى سهولتها ، والضوابط التى حاول العلماء قديما وحديثا أن يضعوها للصعوبة تحدد لنا أقصى مظاهر الصعوبة فى الكلمات ، وكلمات اللغة التى تنطبق عليها تلك الضوابط إما معدومة الوجود فى الاستعمال أو نادرة جدا بحيث لا تكاد تظفر لها فى الآداب المروية إلا بعدة أمثلة [2] .

---

(١) منهاج البلغاء : ١٨٩ .

(٢) انظر : موسيقى الشعر : ص : ٢٥ .

وقد تنبه حازم إلى ذلك حين قرر تلك القاعدة النقـــدية الهامة التى تدل على عمق وفهم وهى أن الذوق العربى يميـل إلى استعمال ما خف وتناسب وأن ما جرى على ألسنة العرب يبعد عن الثقل والتنافر وأما الحوشى الثقيل فهو نادر ويجرى على ألسنة بعض الأعراب الجفاة غالبـا .

وهو يلمح عنصر الإيقاع فى السهولة ، إذ أن الحوشى يتطلب جهدا عضليا يؤدى إلى عسر النطق وعدم الانسياب الموسيقى للـكلمة .

وكما حاول نقاد العرب الـكشف عن قوانين الإيقاع فى الـكلمة المفردة بذلوا غاية الجهد فى الوقوف على قوانين الإيقاع الطبيعية فى التعبير والتى اتخذوا منها أساسا فى الحـكم الجمالى ، وهنا يأتى الحديث عن قيمة جماليـة من أهم مقومات العمل الفنى وهى :

* * *

الاتزان :

والاتزان هو القيمة الجمالية التى تعد ثمرة لعدة مقومات جمالية أخرى ، فهو الصورة التشكيلية المتكاملة للعمل الفنى .

والاتزان هو القانون الذى يتمثل فيـــه التماثل والتشابه بين قوتين وتعادلهما وبهذا يتضمن الاتزان نوعا من الثبات والاستقرار بين الفنان وبنيته وموضوعه ، فالفنان قبل إبداعه يكون فى حالة من الثبات والتوازن النفسى ، وما إن يشرع فى البدء فى عمله يبدأ هذا الاتزان النفس يتلاشى ليحل محله نوع من الاختـلال والاضطراب ، ويستمر هذا الاختـلال والاضطراب أثناء العملية الإبداعية إلى أن تنتهى باعادة هذا الاتزان المفقود وبهذا تتحق الراحة النفسية للفنان والمتلقى .

الأديب يدخل على عبارته من التنظيم والتتابع ما يجعلها صالحة لعرض فكرته ، ففي الشعر يتحقق التوازن بتقابل الضرب والعروض والتفاعيل ، وفي النثر يتحقق بالازدواج بين الجمل .

ولا شك أن التوازن الموسيقى فى الشعر والازدواج بين الجمل فى النثر ينطويان على نوع من الدلالة الوجدانية والنفسية ، فمثل هذه الموسيقا تكشف عن قوانين حياتنا الوجدانية بما فيها من إيقاعات وذبذبات وأنماط ، فالازدواج الموسيقا فى الأدب يتيح للأديب فرصة التعبير عن المشاعر المتعارضة فى وقت واحد أى التعبير عما فى حياتنا النفسية من تناقض عاطفى ، وازدواج وجدانى .

ومن هنا يرى نقاد العرب أن هذا النوع من الموسيقا ليس مجرد متعة حسية زائلة أو متعة جمالية زائلة ، وإنما هي متعة جمالية ثابتة بما فيها من إشباع ورضا نتيجة لارتباطها بالمضمون ، وهذه القيمة الجمالية هي التي جعلت «عبد القاهر الجرجانى» يقرر أن الحسن فى العبارة راجع إلى ترتيب الألفاظ فى الكلام على موجب ترتيبها فى الفكر (١) . وحتى الفنون التى تقوم على أساس من الازدواج الموسيقى كالتجنيس والسجع يرجع الجمال فيها إلى ارتباطها بالدلالة والمضمون ، أى أن الموسيقى تكون وسيلة للكشف عن الحقيقة بأبعادها المادية والوجدانية والفنية .

ومن هنا يفرق نقاد العرب بين السجع على اعتبار أنه متعة حسية وفنية وبين الفواصل فى القرآن الكريم على اعتبار أن الازدواج الموسيقى فى الفاصلة تابع للمضمون وكاشف له دون تعسف أو تكلف .

---

(١) أسرار البلاغة : ٢ .

ومن هنــا يتناول نقاد العرب التوازن على أسس من القوانين الموسيقية القائمة على تناسب الأنغام وانتظامها وتناسقها ، وعلى أسس نفسية يوضحها « حازم » بقوله :

« فكل ما يدركه الإنسان لا يخلو من أن يـكون شيئا بسيطا لا تنوع فيه أصلا ، أو يـكون له تنوع من جهـة ما يـكون من الأشياء المركبة ، وكانت هيمة النفس التى جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التى لهـــا بها استمتاع إلى بعض ، كانت جديرة أن تسأم التمادى على الشىء البسيط الذى لا تنوع فيه بنقلها من شىء إلى شىء مالا تسأم الشىء الذى له تنوع يمـكنها معه المراوحة بين تأمل الشىء وتأمل غيره مما يـكون تنوع ذلك الشىء إليه ، وإن كانت أيضا تحب النقلة من الشىء المتنوع إلى غيره من المتنوعات لـكنها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادى على مالا تنوع له أصلا .

وكلما وردت أنواع الشىء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل وتأليف متناسب كان ذلك أدعى لتعجيب النفس وإيلاعها بالاستمتاع من الشىء ، ووقع منها الوقع الذى ترتاح له [1] » .

وقدسبق «حازم» بهذا علماء الجمال فى تقرير نتيجة جمالية وهي أن الجمال يتمثل فى (الوحدة مع التنويع ، والتنويع يؤتى به فى زعمهم دفعا للملل أو منعا للنغمة الواحدة الفاترة [2] » .

وهذا التناسب بين الأجزاء فى الوزن الذى قال به نقـــاد العرب يقوم على نحوين :

أحدهما : أن يضاعف كلا الجزئين ، ويراوح بينهما فى الوضع ، فـيرد أحدهما أبدا عقب الآخر فأحدها يقع مثلا أولا وثالثا وخامسا وسابعا .

---

(١) منهاج البلغاء . ص : ٢٤٥ .

(٢) النقد الجمالى : روز غريب : ص : ٢٠ .

أ ـ ب ا ـ ب ـ ا ب ـ ا

وذلك نحو الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ونحو البسيط :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

والآخر : أن يوضع أحد المتضارعين مكررا والآخر مفردا فيقدم المتشافعان على الفرد ، أو يوسط المفرد بينهما ، أو يؤخران ويقدم المفرد :

ا ـ ا ـ ب

ا ـ ب ـ ا

ب ـ ا ـ ا

وهذا الوضع الأخير لم يقع للعرب إلا فى فروع الأوزان دون أصولها ، لأن هذا الوضع بالنسبة إلى ما قبله قليل التناسب إذ لا استفتاح فيه بغير مظنة التناسب ، وإذ الأثقل فيه موضوع طرفا ، وإذ هو من بناء الكثير على القليل ، وبناء القليل على الكثير أنسب كما فى الوضع الأول اللهم إلا إذا كان الجزء المضاعف يقصر على الجزء المفرد الذى بنى عليه فإن ذلك يستساغ .

وعلى هذا النحو استعملت العرب فى فروع أوزانها هذا الوضع ، وعلى ذلك قيس ما وضع من الأوزان المحدثة ، فوضع فيه السباعى بعد التساعى ، أو وضع ذلك على نحو لا ينسق فيه بعض المتماثلات على بعض ، ولا يراوح

بين جزء يورد متكررا فى مواضع غير متصلة وبين جزء مضارع له يورد أيضا متكررا فى المواضع المتخللة لمواضع الآخر ، ولا يضاعف فيه أحد الجزءين ويفرد الآخر ، بل يكون الموضع بالاطراد من بعض المتضارعات إلى بعض والانحدار فيها من الأثقل إلى الأخف والاستمرار فى ثلاثة الأجزاء على هذا التدريج .

والتضارع بين الأجزاء يكون بترتيب جزء ما يماثل ترتيب صدر جزء نحو « فعولن » و« مفاعيلن » أو يماثل ترتيب الجزء ترتيب عجز جزء آخر نحو « فاعلن » و « مستفعلن » أو تكون نسبة صدر الجزء إلى صدر الجزء فيما نقص عنه نسبة عجزه إلى عجز الآخر أيضا فيما ينقص عنه نحو « فاعلن » و « مفاعلتن » أو يماثل عجزه أو صدره عجزه أو عجزه صدره .

والجزء المضاد للجزء هو الذى يكون ضده مخالفا لوضعه نحو « مستفعلن » و « مفاعيلن » فان الوتد فى أحدهما مقدم على السببين ، وفى الآخر مؤخر عنهما ، ومثله « مفاعلتن » و « متفاعلن » .

والمنافر هو الذى لا يضارع ولا يضاد ، وذلك بألا يكون بين الجزءين تقارب فى الترتيب ولا تضاد فيه نحو « متفاعلن » و « مفاعيلن » .

وعلى هذا فان التركيبات المتناسبات إنما تكون باقتران المتماثلات والمتضارعات ، ولا يقع فى اقتران المتضادات والمتنافرات تركيب متناسب أصلا ، وقد يكون الجزء مضادا للآخر من جهة مضارعا له من وجه آخر مثل « فاعلن » و « فعولن » فانهما وإن تضادا من جهة الوضع بأن قدم فى أحدهما ما أخر فى الآخر ، فقد ضارع أحدهما صاحبه من جهة أن صدره مماثل لعجزه .

فاذا وضعت مقادير من المسموعات مؤلفة من الأجزاء المتقدمة على الأنحاء الخمسة التي وضعت عليها العرب أبنية أوزانها — وهي :

١ ـ الوضع الذى تنسق فيه المتماثلات نحو « المتقارب » .

٢ ـ الوضع الذى تتداخل فيه المتضارعات نحو « الطويل » .

٣ ـ الوضع الذى يتقدم فيه المتشافعان على المفرد نحو « السريع » .

٤ ـ الوضع الذى يتوسط فيه المفرد بين المتشافعين نحو « الخفيف ».

٥ ـ الوضع الذى تنسق فيه المتضارعات نسق انحدار ، وعلى ما يناسب من الوصفين الباقيين وهو :

١ ـ تقديم المفرد على المتشافعين .

٢ ـ نسق المتضارعات نسق ارتقاء ، وربعت الخماسيات فى نسق المتماثلات فى السطر الموزون وثلثت السباعيات فيه، وثنيت الثمانيات والتساعيات فى ذلك، وربعت المتداخلات من الخماسيات والسباعيات وثلثت الواقعة بتشافع وإفراد ، وكذلك المتضارعات أى عدد كانت ـ إذا وضعت مقادير المسموعات على ذلك كان ذلك مسموعا متناسبا من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتى نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة .

وعلى أساس من قانون التناسب والتنافر الذى اتخذه النقاد أساسا فى تناول التوازن الموسيقى فى الشعر يبدو الفرق بينهم وبين العروضين ، فبناء على قانون التناسب والتنافر يتكون بيت الشعر ضرورة من أجزاء تساعية أو سباعية أو خماسية ، فى حين أن رجال العروض يقصرون تفاعيل العروض على ثمان هي « فعولن » « فاعلن » وهما خماسيتان و « مستفعلن » و « فاعلاتن » و « مفاعلتن » و « متفاعلن » و « مفعولات » وهي سباعية .

« وما جاء بعد هذا فهو زحاف أو فرع عليه[١] » .

والحق أن العروضيين جمدوا عند قواعد الخليل ، ووقفوا عندها لا هم لهم إلا تحصيلها وترديد مصطلحاتها دون أن يقدموا تفسيرا علميا موسيقيا للأساس الذى بنيت عليه ، ولقد نهج الخليل فى عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية ، وإننا حين نحلل ماسماه التفاعيل باحثين عن الأسس التى يخضع لها نصطدم بأمور متناقضة ، ... بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعى للكلام[٢] » .

وعلى أساس من قانون التناسب والتنافر يرفض النقاد بعض الأوزان التى رددها رجال العروض ، مثل (المضارع) الذى يظهر فساده طبقا لهذا القانون ويرون أنه مختلق على العرب لأن طباعهم وأذواقهم أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها ، لأنه أسخف وزن ولا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا .

ولعل هذا السخف والاستثقال هو الذى جعل الشعراء يتحاشون هذا البحر حتى إن أستاذنا الدكتور « إبراهيم أنيس » قد استعرض جميع ما روى فى « الأغانى » ، فلم يظفر بأمثلة لهذا الوزن إلا مقطوعة واحدة ، وليس يكفى بيت أو بيتين حتى يعد الوزن مما نستسيغه الأذن وترتاح إليه كنهج للشعر ، بل لابد من شيوع الوزن وكثرة تداوله وترديده على الأسماع حتى يمكن أن يعد وزنا شعريا معترفا به[٣] » .

وعلى أساس من قانون التناسب والتنافر توضع أوزان الشعر فى مجموعات:

منها : ما هو متناسب تام التناسب ، وذلك يكون بمقابلة الجزء بمماثله .

---

(١) كتاب الكافى فى العروض والقوافى ــ التبريزى : ص : ١٩ .

(٢) موسيقى الشعر : ٤٦ .

(٣) انظر الشعر : ٤٩ .

ومنها : مترّكب التناسب ، وذلك يكون فى جزءين متنوعين كفعولن ومفاعيلن فى (الطويل) .

ومنها : ما هو متقابل التناسب ، فيكون كل جزء موضوعا من مقابله فى الرتبة التى توازيه ، فان كان الجزء فى صدر الشطر الأول كان الآخر فى صدر الشطر الثانى ، وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا وإن ثالثا فثالث .

ومنها : ما هو متضاعف التناسب ، وهو كون الأجزاء التى لها مقابلات أربعـــة .

وعلى هذا فالوزن الذى يكون متناسبا تام التناسب مترّتب التناسب متقابله متضاعفه هو الوزن الكامل الفاضل ، وذلك مثل (الطويل) و (البسيط) وكلما نقص شرط من هذه الشروط أو أكثر كان فى الرتبة بقدر ما نقص منه.

وأوزان الشعر منها :

سبط : وهو الوزن الذى تتوالى فيه ثلاثة متحركات .

جعد : وهو الوزن الذى تتوالى فيه أربعة سواكن فى جزءين أو ثلاثة من جزء ، ويعنى بتواليها ألا يكون بين ساكن منها وآخر إلاّ حركة .

معتدل : وهو الذى تتلاقى فيه ثلاثة سواكن من جزءين ، أو ساكنان فى جزء .

قوى: وهو الذى يكون الوقوف فى نهاية أجزائه على سبب وتد أو سببين.

ضعيف : وهو الذى يكون الوقوف فى نهاية أجزائه على سبب واحد . ويكون طرفاه قابلين للتغيير .

وهكذا يتوافر العنصر الموسيقى فى الشعر بمراعاة قانون التناسب والتنافر وتتوالى الأبيات فى القصيدة على نظام محكم فى التفاعيل والحركات والسكنات

وفى درجة الصوت ، فلكل بيت ولكل شطرة لحظة من الزمن لا تقل ولا تكثر حتى لا يحدث اختلال فى انفعالات السامع نتيجة للنشاز الموسيقى « وكل ما يسبب اضطرابا فى التوازن الموسيقى إنما هو تهجين للشعر ، وخروج به عن حد القبول والذوق » .

وقد ارتبط الشعر العربى بالقافية ، والقافية عند نقاد العرب تبدو أهميتها فى أنها وقفات تهىء للمستمع ، فرصة التأمل المصحوب بالإمتاع الموسيقى « فهى بمثابة الفواصل الموسيقية فيتوقع السامع ترددها بمثل هذا التردد الذى يطرق الأذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن[1] » فهى نوع من التوازن الكلى الذى يشمل النص كله والمقياس العام عندهم لها هى أن تكون خاضعة للمعنى وتابعة له ، فاذا كان العكس كان هذا مظهر قلقها وتكلفها ، وعلى هذا فالقافية تكون معيبة وقلقة إذا جاءت حشوا لا فائدة من ذكرها سوى كونها قافية فحسب ، تخلو حينئذ من المعنى ، فتستكره على الاستقرار فى مكانها لا ترتبط بما قبلها من الكلام كقول أبى عدى القرشى :

فبلغت المنى برغم أعاديك وأبقاك سالما رب هود

يقول ابن شرف : « فأنت ترى غثاثة هذه القافية ، والله تعالى رب جميع الخلق وكل شىء ، فخص هودا عليه السلام وحده لضعف نقده وعجزه عن الإتيان بقافية تليق وتحسن[2] » .

وهكذا يتكون البيت من مجموعة من النغمات والإيقاعات التى رتبت فى نظام معين يجمع أجزاءها المختلفة فى تناسب وتناسق طبقا لقوانين التشكيل

---

(١) موسيقى الشعر : ٢٤٢ .

(٢) رسائل البلغاء : ٢٦٥ .

الجمالى الذى يرجع إلى قواعد وقوانين طبيعته يمثلها النظام الذى يتمثل فى تكرار الوزن ، وتناسب الأنغام ، فالتكرار فى تفاعيل الشعر « تناظر زمنى يقابله فى الطبيعة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها ، وجماله قائم فى لذة الانتظار لما نستبق حدوثه ، وهو فى الطبيعة كثير الشيوع يظهر فى حركة القلب انقباضا وانبساطا . . وحركة الأمواج مدا وجزرا ، وتناوب الليل والنهار وتعاقب الفصول حرا وبردا . . وهوقانون الحركة والشغل ، وقانون الحياة : انبساط وانقباض ، شهيق وزفير ، نوم وسهر ، ذلك لأن كل جسم يحتاج إلى فترة الراحة بين حركتين ، والحركة الدائمة غير ممكنة .

وفى الشعر تتكرر التفاعيل البارزة الطويلة المقاطع من أخرى كثيرة المقاطع . . والترجيع أساس الحركة فى الفنون التشكيلية ، وهو يريح النظر ويشير إلى الحركة والحياة[١] » .

واتباع قانون التناسب يعنى توزيع المسافات بين الأجزاء وتنويع حجوم هذه الأجزاء وفقا لنظام معين ينأى بها عن الملل الذى ينشأ من التكرار الواحد للوحدة الواحدة .

وبهذا يجمع التوازن فى الشعر بين عنصرى التجمع والتباين ، التجمع فى النغم المتساوى ، وتناسق التوافقات الناتجة عن الأصوات الزمنية والتباين الذى يتمثل فى جمع الأوزان تساعية وسباعية وخماسيةالتى تشكل تضادا زمنيا واختلافا فى الحركة .

وليست هذه فقطهى عناصر التوازن الصوتى أو الزمنى التى وقف عندها

---

(١) النقد الجمالى : ٢٨ .

نقاد العرب فى دراستهم لموسيقا الشعر ، فهناك فنون أخرى تزيد هذا التوازن كمالا وروعة ما دامت فى إطار من الفن .

ومن ذلك ما أطلقوا عليه (التصريع) [١] وهى أن يلتزم فى الكلمة الواقعة فى مقطع المصرع الأول فى مطلع القصيدة ما يلتزم فى قوافى القصيدة التى ذلك المصراع أولها من حيث تماثل المقاطع بأن يكون ما بين أقرب ساكن منها إلى المقطع من الحركات عدد ما بين أقرب ساكن من كلمة القافية وبين نهايتها من الحركات .

وقد عللوا لهذا التصريع تعليلا نفسيا موسيقيا ، فله موقعه من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها وإحساسها بأن شيئا ماقد دفع الكلام لأن يكون شعرا قبل الوصول إلى القافية ، فهو يدل على أن الشاعر قد حدد قافيته التى سيبنى عليها القصيدة ، وهو إعداد لأذن السامع وتمهيد لحسه لمعرفة التوازن الموسيقى ، ولا ريب أن ازدواج موسيقا المصراع والقافيـة فى البيت الواحد يساعد على إحداث التأثير الموسيقى بابراز الإيقاع .

وإذا مهدت النفوس لقافية البيت بتصريع المصراع الأول ، ثم جاءت القافية على خلاف ماهيىء لها كان ذلك من عيوب الشعر لأن فى هذا مايخالف ظن النفس وتوقعها ، ويكون هذا أيضا فى النثر إذا تركت المناسبة فى المقاطع

ومن هذه الفنون التى يتحقق بها التوازن الصوتى (الترصيع) وقد عده قدامة من نعوت الوزن وهو « أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الاجزاء فى البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد فى التصريف [٢] » وهو كما يقول

(١) نقدالشعر ٥١ .

(٢) نقد الشعر ٣٨ .

ابن الأثير مأخوذ من ترصيع العقد ، وذلك أن يكون فى أحدجاني العقد من اللآلى مثل ما في الجانب الآخر . ومما مثلوا به لذلك .

فمكارم أوليتها متبرعا وجرائم ألغيتها متورعا

فمكارم بإزاء (جرائم) وأوليتها بإزاء (وألغيتها) ومتبرعا بإزاء (متورعا)[1] » .

وهو من فنون النثر الأدبى كذلك ومن ذلك قول الأعرابى : « سنة جردت ، وحال جهدت . وأيد حمدت . . . الخ ويعلق أبو هلال بأن هذه الأجزاء متساوية لازديادة فيها ولا نقصان .

وهكذا يتضح التوازن كعنصر أساس من عناصر الجمال فى العمل الأدبى وتعد قوانينه من أهم مقومات الحكم الجمالى .

وليس التوازن فى الإيقاع الصوتى فحسب ، وإنما قانون التناسب والتنافر قانون عام يتسع مدى تطبيقه على كل عناصر العمل الأدبى ، وفلسفة الجمال فى العمل الأدبى تقوم إلى مدى بعيد على ما فيه من التماثل والتناسق والتشابه كما أن مراعاة النظير عند البلاغيين تقوم على التماثل أو التشابه وعمدة الطباق عندهم التضاد .

ويرجع الجمال فى هذه الأشياء إلى ما فيها من عمليات عقلية ونفسية تنشأ عن تدعى المعانى وترابطها بصورة ما .

وقد تحدث أرسطو عن (التماثل) فى باب العبارة[2] .

كما حفل بالمناسبة والمقارنة بين المعانى لارتباطها بالحجة ولوضوح دلالة الجمل المشتملة عليها[3] ، كما قال بأن المعانى فى الأفكار المتضادة تفهم

---

(١) المثل السائر : ١/٣٦١ .
(٢) فن الشعر . بدوى : ١٧٢
(٣) راجع : الكتاب الثالث من الخطابة . الفصل التاسع كله .

فى يسر ، وبخاصة إذا وضع بعضها بجانب بعضها الآخر ، لأن لهـا والحالة هذه الطابع المنطقى للحجة ، لأن وضع نتيجتين متضادتين فى المنطق بعضها بجانب البعض ييسر عليك أن تحكم أن إحداهما خاطئة ، وهذا فى طبيعة التضاد [1] .

وللتضاد قيمته فى جودة الشعر لما فيه من تلاحم واتصال ، والتلاحم كما يكون فى المتشابه يكون كذلك فى التضاد لأن المعانى تتداعى ، والضد أقرب إلى الضد ، وهو أكثر خطورا بالبال ، والعقل أسرع استجابة له ، وهو الذى يوضح الفكرة ، ويعين على الفهم ، (وبضدها تتميز الأشياء) ، وإدراك الأضداد عملية ذهنية لا تحتاج إلى كد الفكر ، ولهـذا جعله أرسطو نوعا من القضايا المنطقية .

ومن هنا يطالب نقاد العرب الأديب بمراعاة قوانين التناسب والتنافر التى بها يعرف وجـوه انتساب بعضها بإزاء بعض حتى يقارن بينها ويجعل بعضها بإزاء بعض ، فلكل معنى من المعانى معان تناسبه وتقاربه ، ويوجد له أيضا معنى أو معان تضاده وتخالفه ، وكذلك يوجد لمضاده فى أكثر الأمر معنى أو معان تناسبه .

يقـول حازم : « وإذا أردت أن تقارن بين المعانى ، وتجعل بعضها بإزاء بعض ، وتناظر بينها ، فانظر مأخذا يمكنك معه أن تكون المعنى الواحد وتوقعه فى حيزين ، فيكون له فى كليهما فائدة ، فتناظر بين موقع المعنى فى هـذا الحيز ، وموقعه فى الحيز الآخر ، فيكون من (اقتران التماثل) أو مأخذا يصلح فيـه اقتران المعنى بما يناسبه فيكون هـذا من (اقتران المناسبة) أو مأخذا يصلح فيـه اقتران المعنى

---

(١) انظر : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : ص : ١٠٨ .

عضاده فيكون هـذا (مطابقة) أو (مقابلة) أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بما يناسب مضاده فيكون هـذا (مخالفة) أو مأخذا يصلح فيه اقتران الشيء بمـا يشبهه ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز»[١] .

وكل هـذا نوع من التوازن والتنويع الذى يقوى المعنى ويبرزه وهو مبدأ جمالى يظهر فى التصوير بالتضاد بين النور والظل ، وفى الرواية الأدبية بتقديم النماذج الشخصية المتقابلة أو المتضادة ، وبين لون الأساس وألوان الموضوع فى الصورة بأن يكون الأول زاهيا والثانية قاتمة أو بالعكس ، وهو إلحاح الفنان فى إبراز جزء أوعبارة بتكراره و الرجوع إليه[٢] .

والاقتران فى المعانى له من التأثيرالفنى مالا نجده عند إطلاق المعنى مجردا من الاقتران ، ولهذا كان الجمـع بين المعانى المتقابلة أصلا من أصول الفلسفة الجمالية عند نقاد العرب ، وكانت المناسبة والمقارنة بين المعانى من أهم مقاييس النقد الجمالى عندهم .

وقد جعلها « الخفاجى » شرطا من شروط الفصاحة فى التأليف الأدبى[٣] و«عبد القاهر الجرجانى » يرى أن براعة صانـع الـكلام هي أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات فى ربقة ، ويعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة « فإنك تجدالصورة ... كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحقوق لمصورها أوجب »[٤] .

---

(١) منهاج البلغاء :ص١٤٠ .

(٢) النقد الجمالى : ٣٢ .

(٣) انظر : سر الفصاحة : ٢٣٣ .

(٤) أسرار البلاغة : ١٢٧ .

ويكشف « حازم » القيمة الجمالية للتناسب بين المعانى بإرجاعه إلى التأثير النفسى ، وشحذه للشعور ، وإفساحه لمجال الخيال عند المتلقى بسبب ما فيه من تنسيق جميل للمتباينات فضلا عما فيه من الانتقال من المعنى إلى ضده من حدوث التفاتة ذهنية تحرك خيال السامع وفكره ، وخير الكلام ما حرك خيالا وأثار تفكيرا . وفى هذا يقول حازم : فالمعانى المتناظرة من أحسن ما يقع فى الشعر فإن للنفوس فى تقارن المتماثلات وتشافعها ، والمتشابهات والمتضادات ، وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام ، لأن تناصر الحسن فى المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها فى شىء واحد ، وكذلك حال القبح . وما كان أملك للنفس وأمكن منها فهو أشد تحريكا لها ، وكذلك أيضا مثول الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد ، وتخليا عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده ، فلذلك كان موقع المعانى المتقابلات من النفس عجيبا [1] » .

ومما يزيد المتقابلات جمالا أن يكون فى كل صورة منها زيادة معنى على التقابل المفرد كقول بعضهم :

فليعجب الناس منى أن لى بدنا ... لا روح فيه ولى روح بلا بدن

وكذلك إيراد المتشابهات بلفظ التماثل كقول حبيب :

دمن طالما التقت أدمع المز ... ن عليها وأدمع العشاق

ويدخل النقاد هنا قيمة جمالية وهى « الندرة » إذ قرروا أنه كلما كانت المتماثلات أو المتشابهات أو المتخالفات قليلا وجودها كانت أشد إعجابا ، لاستغراب النفس جلب ما عز وندر .

---

(١) منهاج البلغاء : ٤٤ .

كما يدخلون قيمة جمالية أخرى وهى مراعاة عدم تكرار التماثل أو التشابه إذا كانا فى شيئين أو أكثر فيكتفى بذكره مرة واحدة مع أحد تلك الأشياء إيثارا للاختصار ، كقول التهامى :

أبان لنا من دره يوم ودعا عقودا وألفاظا وثغرا وأدمعا

فاكتفى بذكر الدر مرة .

* * *

وقد تناول نقاد العرب فنونا قولية تكشف عن تمثلهم للايقاع الدلالى. ومن فنون المقابلات :

المطابقة : وهى وضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعا متلائما ، وقد جعلها « قدامة » من فنون المعانى وأطلق عليها (التكافؤ) وخص المطابقة بالتماثل اللفظى مع التغاير فى المعنى ، وقد انفرد «قدامة» باطلاق مصطلح التكافؤ على مدلول المطابقة عند النقاد الذين أخذوا هذا المصطلح من « ابن المعتز » ، وهذا الخلاف فى المصطلحات قد أورده « الخفاجى » فى كتابه « سر الفصاحة » (١) .

وقد قسموا المطابقة إلى .

١ — طابقة محضة ، وهى مفاجأة اللفظ بما يضاده من جهة المعنى كقول جرير :

وباسط خير فيكم بيمينه وقابض شر عنكم بشماليا

فقوله : باسط وقابض وخير وشر من المطابقات المحضة .

ومن ذلك قول دعبل :

لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

٢ — المطابقة غير المحضة ، وتنقسم إلى مقابلة الشىء بما يتنزل منه منزلة الضد ، وإلى مقابلة الشىء بما يخالفه .

---

(١) سر الفصاحة : ٢٣٣ .

فأما ما تنزل منزلة الضد فمثل قول الشريف :

أبكى ويبسم والدجى ما بيننا حتى أضاء بثغره ، ودموعى

فتنزل التبسم منزلة الضحك فى المطابقة .

وأما المخالف فهو مقارنة الشيء بما يقرب من مضاده ، كقول عمرو ابن كلثوم :

بأنا نورد الرايات بيضا ونصدرهن حمرا قد روينا

وقد تكون المطابقة بالإيجاب والسلب كقول السموءل .

ونشكر إن شئنا على الناس قولهم ولا ينكرون القول حين نقول

وقد تقع المطابقة بغير اللفظ الصريح فيها كقول بعضهم :

فان تقتلونى فى الحديد فاننى قتلت أخاكم ، مطلقا لم يكبل

ومن المطابقة فى المنثور : (إن من خوفك حتى تلقى الأمن خير ممن أمنك حتى تلقى الخوف) ومنه قول الله تعالى: (يخرج الحى من الميت ويخرج الميت من الحى) . ويطلق على هذا النوع من التقابل (العكس) وقد عرفه «أبو هلال العسكرى» بقوله : هو أن تعكس الكلام فتجعل فى الجزء الأخير منه ما جعلته فى الأول وبعضهم يسميه (التبديل) (١) .

« وفى هذه الأمثلة ، نلاحظ أن التوازن راجع إلى التنظيم العكسى للألفاظ (الحى من الميت ـ الميت من الحى) = ا ب ﺟ — ﺟ ب ا .

ولا شك أن هذا اللون كان معجبا ، ويكفى أنه وقع فى القرآن الكريم وكان يتخذ أساسا للحكم بالجمال أو القبح على الفن القولى » (٢) .

* * *

ومن تلك الفنون :

(١) الصناعتين : ٣٦٠ .

(٢) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى : ٢٤٠ .

المقابلة : وهى ضرب من المطابقة وتكون فى الكلام بالتوفيق بين المعانى التى يطابق بعضها بعضا ، والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضى لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب ، على صفة من الوضع تلاءم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين فى ذلك صاحبه .

وهى أوضح ما تكون فى مقابلة التضاد والتخالف كقول الجعدى :

فتى تم فيه ما يسر صديقه   على أن فيه ما يسوء الأعاديا

ومن المقابلة الصحيحة قول الفرزدق :

وإنا لنمضى بالأكف رماحنا   إذا أرعشت أيديكم بالمعالق

ومن صحيح المقابلة فى النثر قول هند بنت النعمان : « شكرتك يد نالتها خصاصة بعد نعمة ، ولا ملكتك يد نالت ثروة بعد فاقة » .

وترجع القيمة الجمالية فى هذا اللون إلى انطباق قانون التناسب والتنافر عليها ، ولما فيها من تماسك العبارة وتناسب المعانى .

وهكذا نجد النقاد يحاولون كشف قوانين الإيقاع التى تجعل من الصورة صورة جميلة ، سواء فى عنصرها الصوتى وعنصرها الدال ، وهم يتبينون فى هذا الكشف عدة صور يتمثل فيها القانون الواحد ، ولكن هناك صورة هى التى تتصف بالكمال ، ومن ثم تكون هذه الصورة أجمل الصور ، وقد بحثوا فوجدوا أن هذه الصور تتمثل فى الآثار الأدبية الراقية ، كالشعر القديم من شعراء الفحول ، وكالحديث النبوى ، بل وجدوها تتمثل فى أرقى هذه الآثار وهو القرآن ، وهكذا اتخذوا من هذه القوانين الإيقاعية أساسا للحكم على الآثار الأدبية المختلفة . . وكل هذه الأحكام هى أحكام جمالية صرفة تهدف إلى الكشف عن عناصر الجمال فى الجميل (١) » .

---

(١) ما سبق : ٢٣٣ .

سادسا :

القيمة الاجتماعية

ومن المعايير الجمالية التى تطبق على العمل الفنى عند العرب معيار القيمة الاجتماعية ، أى الفائدة التى تعود على الجماعة من عملية الإبداع الفنى ، إذ كلما أدى الفن دورة فى خدمة الجماعة كان ذلك من أسباب استحسانه وجمـــاله .

وإذا كانت قضية الفن والمجتمع قد أثارت جدل المفـكرين والنقاد فى العصر الحديث فاننا نلمح جذور هذه القضية فى الفـكر العربى على اعتبار أن الفنان يبدع كى يعبر عن روح الجماعة ، وأن دور الشاعر حقا هو الـكشف عن عقلية الجماعة ، فالفنان هو الذى يشعر بهذه الروح وتلك العقلية ، وهو وحده القادر على التعبير عنها ، ومن هنا كان المثل الأعلى للشعر عند العرب هو ما يرى السامع فيه نفسه ، كما يقول ابن رشيق . وهذا مقياس من أهم مقاييس الفن الجمالية .

وإنما سمى الشاعر شاعرا « لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره [(١)] » ، فهو يعبر عن مشاعر الجماعة من خلال شعوره ، « والواقع أن الفنان يستمد عناصر وجوده الفنى من المجتمع الذى ينتمى إليه ، ومن هنا يتضمن كل عمل فنى مضمونا اجتماعيا يستمده الفنان من طبيعة حياة المجتمع الذى يعيش ويحس ويفرح ويتألم وينفعل له وبه ، ولهذا كان عمله الفنى ما هو إلا تصوير جانب من

---

(١) العمدة : ١/١١٦ .

جوانب المجتمع ، فهو يبدى وجهة نظره ورؤيته الخاصة للموضوع والحياة ، ويقدم لأفراد المجتمع نماذج جديدة من الحياة الفكرية والسلوك الإنسانى الذى يعمل على التقدم بالمجتمع .

* * *

والعلاقة بين الفنان وجمهوره قائمة ومؤكدة ، والصفة الاجتماعية فى الفن تتميز بالجزاء الاجتماعى الذى يحميه ، وهو جزاء بعضه متفرق وبعضه منظم ، فهناك قوانين جمالية ، كما أن هناك لعلم الأخلاق مثلا قوانين جماعية وهناك فهم معين للجمال فى كل عصر ، وفى كل بيئة ، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول ، لها صفة الفضيلة الآمرة ، وتصبح الأعمال التى تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير ، أما تلك التى لا تستجيب إليه فانها تصبح موضع التأنيب ، وهكذا يعرف الفنان النجاح أو الفشل ، والإعجاب أو الاستهزاء ، والمجد أو الاحتقار ، ومثل هذه الجزاءات لا تخيب فى إصابة هدفها ، فالفنان يعمل دائما بصورة مباشرة أو غير مباشرة من أجل الجمهور ، وحتى حين يعتقد أنه يعمل من أجل إرضاء نفسه ، دون أن يخضع إلا لحاجة داخلية فى ذاته ، ودون أن يترك نفسه لشىء آخر غير قواعد الكمال الفنى كما يراها ، فانه يأخذ فى اعتباره إعجاب وقبول أشباهه من الناس لعمله هو ، وإذا هو احتقر الجماهير فهو على الأقل يفكر فى نخبة ما ، وقد يتوجه إذا ملأه اليأس إلى جمهور المستقبل إلى الأجيال القادمة لتوفيه حقه ، .

وعلى كل حال فهو يوجه عمله مهما يكن من أمر إلى الجماعة (١) .

---

(١) بحث فى علم الجمال : ص : ٤٦ .

وليس معنى هذا أن يعمل الفنان أولا وأخيرا من أجل الجزاء الاجتماعى لأن النجاح والفشل ، والفقر والثراء ، بالنسبة إلى الفنان أمور ثانوية بجانب العوامل الأساسية الأخرى التى تعمل بجانب المثل الجمالى للجماعة وهو تصوير عاطفته والتنفيس عن شعوره الشخصى بصرف النظر عن الرضاء والقبول من جانب الجماعة ، إذ أن الفن ينبع أساسا من الشخصية الذاتية التى يعود إليها كل إبداع جمالى ، ومن هنا نجد الفن يحمل التناقض بين ما هو شخصى ذاتى وبين ما هو جمالى ويعمل فى تناسق على حـــل هذا التناقض بتجاوزه إلى ما هو إنسانى .

والحق أن هذه المفاهيم الجمالية كانت أمام الناقد العربى حين ذكر أن فن الشعر يرجع إلى أمور خاصة بدوافع الابداع وإلى أمور تعود إلى الجمهور الذى يتأثر بهذا الإبداع وإلى أمور ترجع إلى المحركات والمحركين معا ، وأحسن فنون الشعر ما روعى منه الحالين ، ومن هنا قرر الناقد العربى أن أعرق المعانى فى فن الشعر هى تلك التى اشتهرت علقته بالأغراض الانسانية واشتركت نفوس الخاصة والعامة فى الفطرة على الميل إليها ، أو النفور عنها ، وهي ما يطلق عليه (المعانى الجمهورية) أى التى يلتفت فيها إلى الواقع الإنسانى[1] .

* * *

أ — فى الأدب :

ولم يكن الأدب العربى فى مراحل عصوره المختلفة ومدارسه المتعددة بمعزل عن حياة الجماعة ، بل كان أدبا اجتماعيا ، يعبر عن مشاعر الجماعة من خلال مشاعر الأديب ورؤيته الخاصة ، ونحن إذا استعرضنا عصور تراثنا النقدى

(١) انظر : منهاج البلغاء : ص : ٢٠ . وانظر : كتابنا : مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى : ص : ٢٣٦ .

المتصلة الحلقات نجد أنه لا يخرج عن هذا الإطار وهذا المفهوم الجماعى ، حتى إننا نستطيع أن نؤرخ للبيئة والأحداث والذوق العام لأى عصر من خلال نتاجه الأدبى .

فأدب العصر الجاهلى تعبير عن حياة القوم فى صراعهم مع الطبيعة واستشعارهم روح الجماعة ممثلة فى حياة القبيلة وتماسكها حتى تحافظ على استمرارها وبقائها ومن ثم كان الإطار العام للعلاقة بين الفرد والقبيلة هو التعصب العنيف للجماعة أو القبيلة ، وسيطرة روح الجماعة على انفعالاته وسلوكه ، فهى التى تخطط لبوعثه وأهدافه ، وتحدد نوع انفعالاته وهي التى ترسم السلوك وتغيره طبقا لقوانين التعصب والمحافظة على البقاء ، فكل فرد فى جماعته صورة مصغرة منها ، وهذه الحاجة العنصرية المتبادلة بين الفرد والقبيلة ، وهذا الترابط الوثيق بينهما أذاب الذاتية الفردية للفنان فى روح الجماعة وأهدافها ، ودفع الجماعة إلى أن تخص هذا الفنان المعبر عن روحها وقيمها ومثلها بالمكانة العالية فهو المدافع عنها الحافظ لقيمها ومن هنا كانت القبائل فى الجاهلية لا تهنأ إلا « بشاعر ينبغ أو فرس تنتج » وإذا نبغ فى القبيلة شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم ، وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم [1] » .

وكما تقوم العلاقة بين الفرد وقبيلته على الترابط الاجتماعى فهى كذلك بين الأفراد الذين لا ينتمون إلى قبيلة واحدة وبين القبائل وبعضها ، وفن يصدر عن هذا النظام الاجتماعى لابد أن يكون جماعيا يستهدف صالح الجماعة وقيمها ومثلها ويحافظ على بقائها فى إطار من التعصب .

---

(١) العمدة : ١/٦٥ .

وهذا الترابط العضوى بين الفنان ومجتمعه هو الذى يكشف لنـــا عن عناصر التكامل فى القصيدة العربية الذى يكشف عن الحياة وتطورها بكل أبعادها المستمدة من طبيعة حياة المجتمع .

فالأدب الجاهلى كان أدبا اجتماعيا بأوسع معانى هذه العبارة وأدقها استهدف صالح الجماعة وحافظ على العصبية ولم تخرج أغراضه عن هذه الغاية التى تساير مشاعر الجماعة وتحافظ على مقوماتها .

وجاء الإسلام ، ونزل القرآن بالحق ، فى نمط جديد من فنون القول ، لا عهد للعرب به ، يتضمن من مبادىء العقيدة ونظم الحياة الإنسانية ما كان انقلابا فى جوانب الحياة الاجتماعية للامة العربية ، وأصبح الشعر ترجمانا لهذه التغيرات الاجتماعية فى هذه المرحلة الجديدة من حياة الأمة العربية ، وانتهى به الأمر إلى أنه لم يعد صوت الفرد المعبر عن مشاعر القبيلة ، ولم يعد ديوان الوثنية ، وإنما أصبح صوت الوحدانية والإنسانية ، وصوت التغيرات الاجتماعية والفكرية والثقافية ، والانتقال من مرحلة البداوة والجهالة والأمية إلى مرحلة الحضارة والثقافة والمعرفة .

وليس معنى هذا أن الشعر فى صدر الإسلام أصبح مقطوع الصلة بالشعر الجاهلى ، فالقوم هم القوم ولكننا نقول بأنه حدثت مؤثرات جديدة كان لها أبعد الأثر فى الحياة الوجدانية والروحية والاجتماعية مما كان لها تأثيره على الحياة الأدبية ومما لا يمكننا أن نغفله .

* * *

وفى عصر بنى أمية انتقلت الحياة الأدبية إلى مرحلة جديدة تبعا لتغير الحياة السياسية والاجتماعية ، تغير نظام الشورى إلى ملك متوارث ، واتجه

خلفاء المسلمين إلى الأخذ بمظاهر الترف والأبهة والفخامة ، وتكونت الحاشية من المتزلفين ، وأصبح دعم الدولة وبسط النفوذ هو المشغلة الشاغلة التى صرفتهم فى كثير من الاحيان عن الروح الدينية ، وتحول كثير من الناس إلى طلب الملذات والترف والتكالب على الدنيا تشبها بملوكهم ، وكانت وسيلتهم فى تحقيق ذلك التزلف والتسابق إلى أبواب الخلفاء والأمراء الذين اتخذوا من الشعر سلاحا ماضيا اعتمدوا عليه فى تثبيت دعائم دولتهم باثارته للنزاع القبلى حتى ينشغل الناس به عنهم ، وغلبت ظاهرة التعصب على العصر الأموى حتى أصبحت العصبية اليمنية والمضرية هى ظاهرة العصر الكبرى التى تحتضن كل ما عداها من الظواهر الاجتماعية ، وفى إطارها حاول الشعر أن يتخلص من قيود الدين والأخلاق التى أرساها الإسلام للمجتمع الإسلامي .

* * *

وجاء العصر العباسى عصر نضج الثقافة الإسلامية التى نشأت من أصول عربية ، وفيه شغلت عقول المفكرين من المسلمين بالعلوم الأجنبية والمنقول عن الأمم الأخرى التى لها عراقتها فى العلم والفكر ، وكان لاختلاط الأجناس وامتزاج الثقافات أثر بعيد فى العقلية العربية ، والوجدان الاجتماعى ، فقد بعد العرب عن جاهليتهم وتضاءلت ملامح بداوتهم ، وتغيرت العادات والأخلاق ، ونتيجة لهذا ثورة فكرية لا عهد للعرب بها ، وعاش الشعراء حياة جديدة ، وقيما جديدة فكان لابد وأن يعبروا عن واقع حياتهم ، وأن يساير فنهم ما جد من مظاهر الحياة ، وكان لابد من التغيير ولابد من التجديد .

وبصرف النظر عن تعدد المذاهب والمدارس والاتجاهات فان الإطار العام الذى يجمع الأدب العربى فى عصوره المختلفة أنه كان أدبا صادقا أصيلا صدر عن بيئته وأخلص لها ، وعكس مثلها العليا وطبيعة حياتها .

ويظهر هذا الإطار الاجتماعى فى الأدب العربى حتى فى تلك الفنون أو الأغراض التى تبدو كأنها نتاج لعزلة الأديب عن مجتمعه، وترفعه عن الحياة الواقعية فى مجتمعه، فاننا لو تعمقنا هذه الفنون لوجدنا أنها متصلة بوجدان المجتمع وتستهدف صالح الجماعة .

فشعراء الصعاليك فى الجاهلية الذين خرجوا على التقاليد الاجتماعية، وتخلصوا من قيود القبيلة إذا نحن تناولنا أشعارهم، ووقفنا إزاءها بعمق نجد أن هذه الأشعار ما هى إلا انعكاس صادق للحياة الاجتماعية، فهى صادرة عنها، مصورة لها، عاكسة لمثلها، فترد فى أشعارهم جميعا صيحات الفقر والجوع، كما تموج أنفسهم بثورة عارمة على الأغنياء الأشحاء، ويمتازون بالشجاعة والصبر عند البأس وشدة المراس .. وهم فى أشعارهم يتغنون بمغامراتهم، وتراهم فى أثناء ذلك يتمدحون بالكرم كما نرى فيهم كثير من البر بالأقارب والأهل، وأيضا فاننا نحس عندهم غير قليل من الترفع والشعور بالكرامة فى الحياة .

وشعرهم يعبر عن مثالية خلقية رفيعة .. فالصعلوك الذى كان يقطع الطريق فى الجاهلية كانت تنعكس عليه أحيانا صفات الفروسية وما بعثت لعصره من سمو فى الأخلاق .

وهذا هو عروة بن الورد يمثل الصعلوك الشريف الذى استطاع أن يرفع الصعلكة وأن يجعلها ضربا من ضروب السيادة والمروءة، إذ كان يستشعر فى قوة فكرة التضامن الاجتماعى وما يطوى فيها من إيثار وبر بالفقراء، فهو لا يسعى لنفسه فحسب، وإنما يسعى قبل كل شىء للمعوزين من عشيرته حتى يدفع عنهم كل ما يجدون من بؤس وشقاء [1] .

---

(١) انظر : العصر الجاهلى : د . شوقى ضيف . ص : ٣٧٥ . ط : رابعة. دار المعارف مصر ١٩٦٠ .

وإذا كان الفخر يعكس مثالية أخلاقية ، ويمثل الفضائل فى عصر الشاعر ، كما أنه يقدم نماذج صالحة للقدرة الحسنة ، فإن الهجاء لا يخرج عن هذا بطريق العكس ، فظاهرة الهجاء فى الشعر ليست سبابا محضا أو لهوا سخيفا بعيدا عن واقعية الحياة الاجتماعية ، وإنما هو تعبير عن ظواهر اجتماعية ، فالهجاء فى العصر الجاهلى ما هو إلا فصل للمهجو عن المجتمع ومثله وأخلاقياته التى هى من متطلبات البيئة ، وفى العصر الإسلامى ما هو إلا سلب للقيم التى سادت المجتمع العربى فى ظل الإسلام ، وفى عصر بنى أمية حيث شاعت ظاهرة الهجاء .. تعبير عما ساد الحياة العربية من اضطراب نتيجة للانتقال من الحياة الجاهلية الساذجة إلى حياة إسلامية معقدة ، وما حدث فى المجتمع العربى بعد الفتوح الإسلامية من اضطراب اقتصادى واجتماعى حيث كاد أن يختفى مبدأ المساواة الذى طبق تطبيقا عمليا فى صدر الإسلام وحل محله طبقية قسمت الناس طبقتين كل واحدة منهما فى القمة من الغنى والفقر وما نشأ عن هذا من أمراض اجتماعية كالحسد والخوف والظلم ، وقد انعكست هذه الحياة على نفوس الشعراء ومن ثم لم يكن الهجاء فرديا وإنما كان ظاهرة اجتماعية لأن الشاعر حين يهجو فإنما يقدم نموذجا للشخصية التى اتصفت بصفات لا يقبلها المجتمع ، فهو « نوع من النقد العام ومن الاستقصاء لما كان فى الأخلاق من نقص ولما كان فى النظام الاجتماعى من عيب »(١) .

وإذا تتبعنا ظاهرة المديح وتطورها منذ العصر الجاهلى نجد أنها تمثل روح المجتمع وقيمه ومثله ، وقد ارتبطت نشأة المديح بظهور طبقة اجتماعية - فى مجتمع الجزيرة - من ذوى اليسار والثراء ، وكان ظهورها مواكبا لتغيرات اجتماعية وسياسية فى المجتمع العربى الذى كان يتجه نحو التوحد وتنمو فيه الحاجة إلى مقومات تخلق من هذه المجموعات المتنافرة شعبا واحدا كما بدأت

---

(١) انظر : خصام ونقد : للدكتور طه حسين ص : ٧٥ .

روح الحضارة تشيع فى هذا المجتمع بظهور دعاة يدعون إلى قيم جديدة غير ما ألفوه لابد منها لتحقيق هذا التوحد ، فكانت الدعوة إلى السلام ، وكان التوجه بقصائد المدح إلى من يعمل على تثبيت القيم الجديدة باحتمال المغارم فى سبيل تحقيق السلام الذى ينشده المجتمع وتحول بينه وبين تحقيقه القيم والعادات المتوارثة والمسيطرة قبل الاتجاه الحضارى نحو التوحد .

ومن ثم نشأت طبقة من الشعراء تصور ملامح هذه الحياة الاجتماعية فى مراحل تطورها الأولى بمدح الأمراء والشيوخ من القوم الذين يؤدون دورهم نحو هذا التغير الاجتماعى ، فكان فن المديح الذى يعبر عن شئون الحياة ومتغيراتها من خلال التجربة الذاتية للشعراء . دون أن يتكسب الشعراء بالشعر ، وإنما للشكر على صنيعة سلفت(١) .

وكان العطاء والبذل الذى أغرى الشعراء بالمديح منذ أن جاء النابغة الذبيانى وقبل الصلة على الشعر ، وخضع للنعمان بن المنذر(٢) ، ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجرا يتجر به ، وقصد حتى ملك العجم ، فاستهجن شعره ، ولكنه أثابه اقتداء بملوك العرب(٣) .

وعلى مدى عصور الأدب التالية اتخذ الشعراء الشعر وسيلة للكسب والارتزاق ولم يعد الشعراء يمدحون الرجال بما فيهم وإنما عمدوا إلى إرضاء ممدوحيهم باختلاق صفات كمال لا يتحلون بها ، فبالغوا فيها وفى إسنادها إلى الممدوح ، وانتهوا إلى تزييف الحقائق طلبا للمال والجاه .

وفى العصر العباسى ، حيث تقطعت الأسباب بين العرب وبين حياتهم فى الجاهلية وفقد الشعراء ما كان يربطهم بالحياة والتقاليد العربية القديمة وسيطرت

---

(١) انظر : العمدة ٢/١٢٨ .

(٢) الكامل : ١/٤٧ ط . القاهرة ١٣٥٥ .

(٣) البيان والتبين : ١/٢٤١ ـ ٢/١٣ .

على الشعر طبقة من الشعراء المولدين من أبناء الشعوب المفتوحة ، وأصبح الشعر مهنة لها آلاتها التى يتعلمها كل من يريد أن يصل بها إلى ذوى الجاه ، وكان الهوان والعنت والاحتيال والإلحاح فى سبيل الوصـول إلى الممدوح والإذن بالمثول بين يديه ، وهكذا كان حال الشعراء فى مجتمع إقطاعى يسوده الاستبداد والظلم والفساد ، فعم الملق والرياء فى سبيل النفع المادى .

والواقع أننا نظلم الشعر والشعراء إذا نحن وقفنا عند هـذه الملامح فى قصيدة المدح ، فنحن إذا استعرضنا هذه القصائد نجد أن كثيرا منها لا يخلو من التجارب الصادقة ، والأحاسيس الإنسانية ، والتصوير الدقيق للنظره العميقة للاحداث الاجتماعية التى كان لها أثرها فى نفس الشاعر .

ففن المديح كغيره من فنون الشعر يمكن أن يكون منبعا للفن الأصيل الجميل النابع عن صدق الإحساس والشعور الصادق .

وبصرف النظر عن مدى المبالغة والإغراق والتزييف فى بعض قصائد المدح ، فاننا نجـد أنها تعكس جوانب الحياة الاجتماعية ومثلها وتطلعاتها وآمالهـا ، وتقـدم النماذج الشخصية التى يتطلع إليها المجتمع ويفتقدها فى ملوكه وأمرائه ووزرائه وقواده وقضاته ، ومن هنا فالقصيدة فى المدح لم تخرج أبدا عن بيئتها الاجتماعية بما فيها من قضايا ومشاكل .

والواقع أن الشاعر ليس فى مكنته أن يعيش بمعزل عن الحياة وإن اعتزل الناس ، فالدارس لأبى نواس فى خمرياته وإغراقه فيها يجد المجتمع واضحا فى شعره كل الوضوح ، فسوف تتمثل طائفة من المجتمع تمثل الصراع الطبقى فيه ، وهذه الطائفة لها طقوسها وتقاليدها الخاصة بها ، ولها مجالسها وسقاتها وأوعيتها ودكاكينها ورياحينها .

وأبو العلاء حين اعتزل الناس لم يعتزل الحياة ففلسفها ونقدها وشارك بما

كتبه فى مشكلات الحياة وهو أشد مايكون التصاقا بها فى عزلته عن الناس ، فكان مصلحا للمجتمع بما يكشف من عيوبه ومايستكشف من حركة تطوره ومايقدم من قيم ومثل خلقية مما كان له أثره فى تحريك الوجدان الجمعى بل الوجدان الانسانى .

وإذا كان الإبداع الفنى ظاهرة اجتماعية تتجاوز الفردية إلى المجتمع كله فإن عبقرية الفنان قد تقف موقف المضادة مما هو مألوف مما يترتب عليه الاحساس بالذات والتفرد والمغايرة « وليس من الضرورى أن يكون الشعور بالاختلاف عن الآخرين كرها أو استعلاء لأن الكراهة والاستعلاء ثمرة من ثمرات الوجدان الجمعى وبخاصة فى مرحلة البداوة فلم يكن المدح فناء فى الممدوح ، ولا الفخر تعاظما على القبيلة ، وإنما كان كل منها تحقيقا للشعور بالذات أمام الممدوح وأمام الأخرين وفى مواجهة القبائل الأخرى ، والقاعدة تنسحب على الحماسة انسحابها على الغزل وسائر الأغراض الشخصية العاطفية ، وتدعيم النموذج العام يستحدث من الصراع في نفس الفرد ماتستحدثه الرغبة فى تغييره أو تعديله أو الخروج عليه أو الانحراف عنه ، ولابد أن يكون هناك حافز يدفع إلى اتخاذ أحد السبيلين ، والحافز واحد فيهما هو تحقيق الوجود ، وإثبات الشخصية فى الإطار الاجتماعى العام .

ولعل قوة الشعور بالمغايرة تبدو قوية واضحة فى الحواضر والأمصار ، وإبان الحضارة ، وفي هذه الظروف ينعقد الصراع وقد يلابس عقد النقص عند الفرد ، جاءته من وضعه الاجتماعى بين الموالى أو العبيد ، أو من اصطدام القيم بين حضارتين مختلفتين كالفارسية والعربية ، أو الرومية والعربية ، أو من نقص خلقى يستحدث شعورا بالعجز ، وينزع بأصحابه إلى التقحم أو الفرار ، وهذا مايفسر مدائح الأخطل ونقائضه ، وثورة أبى نواس على الأخلاق ، وغلظة بشار ، وانسحاب أبى العلاء ، بل هذا مايفسر (كاريكاتورية) التصوير عند ابن الرومى وانتكاه أبى تمام على نوافر الأضداد ، وتنبؤ أبى الطيب [1] .

وما نظن أن هذه الهزات الاجتماعية العنيفة التي جاءت بها الفتن ، وتبنتها الفرق والأحزاب مناقضة لهذه القاعدة ، فالصراع فيها أشد وأوضح[1] » .

ب — في النقد :

* * *

وإذا كان الشعر الجاهلي قد وصل إلينا في هذه الصورة الكاملة الناضجة بعد أن مر بمراحل عدة كان فيها مجهول النشأة قبل أن يستوى رجزا ثم شعراً، فاننا بالتالي لا يمكننا أن نعرف النقد العـــربي في أطوار حياته الأولى ، بل عرفناه بعد أن نضج واكتملت له صورته الفنية .

عرفناه نقدا يقوم على أسس موضوعية استمدها الناقد من حسه اللغوى ومن ذوقه ومرانه ومن العادات والتقاليد الاجتماعية ، ومن الأسس التي قام عليها الشعر منذ نشأته الأولى إلى أن صارت القصيدة محكمة النسج منسجمة التفاعيل مؤتلفة النغم .

ولكننا نبادر فنقرر أنها موضوعية جزئية تقف عند حد النظرة العجلى إلى الصياغة والمعاني ، وتعرض لهما من ناحية الصحـــة ، ومن ناحية الصقل والانسجام ، كما توحى به السليقة العربية ، وليست تلك الموضوعية الشاملة بمفهومها الحديث .

ولاشك أن النقد الجاهلي باتجاهاته وتياراته هو ما يتفق وبيئته ، فهو نقد ملائم لروح عصره ، ملائم للشعر العربي نفسه ، فالشعر الجاهلي إحساس محض أو يكاد والنقد كذلك كلاهما قائم على الانفعال والتأثر[2] » .

هو نقد يبرأ من الذاتية وليس موضوعيا بالمعنى العلمي لهذا المصطلح

(١) الأسس الفنية للنقد الأدبي ١٢٤ .
(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب : ص : ٥٤ .

النقدى ولكن أصدق ما ينطبق عليه أنه نقد فطرى يتفق وطبيعة عصره والدور الحضارى لأمته .

ثم هو نقد عربى فى نشأته ، عربى فى تطوره ، عربى فى أصوله واتجاهاته، قائم على الذوق العربى الخالص بعيد عن كل المؤثرات الأجنبية[١] .

وجاء الإسلام ونزل القرآن وجدت أمور كان لها أبعد الأثر فى عقيدة الأمة ووجدانها وذوقها ، وتغيرت الحياة بأبعادها فى المجتمع العربى كله ، وكان من المستحيل أن تمر هذه المؤثرات دون أن تعمل عملها فى الذوق الأدبى وبالتالى فى مقاييس النقد واتجاهاته وقيمه الجمالية ، ولقد كان ذلك كذلك فكان للنقد حياة جديدة ، واتسع أفقه باتساع الحياة الثقافية واتجه إلى التحديد ، وخطا خطوة نحو وضع مقاييس جديدة متأثرا بالحياة الإسلامية وما جد فى مجتمع الجزيرة .

وقد تحدد فى هذا العصر اتجاهان جديدان للنقد العربى كانا ثمرتين من ثمرات الحياة الإسلامية والقيم الجديدة فى المجتمع العربى :

أولهما . الاتجاه الدينى والخلقى :

ذلك الاتجاه الذى يسير على مناهج السلوك الإسلامى ، والأخلاق الإسلامية ، والذى يزن الأدب بقدر مايساير الدين والخلق ، وبقدر ما تتفق معانيه مع المعانى القرآنية وأصول العقيدة والمثل الأخلاقية التى حددها الإسلام والتى تقوم عليها حياة الفرد وحياة المجتمع .

ولاشك أن هذا الاتجاه يهدف إلى أن يكون الفن فى خدمة المجتمع ،

---

(١) انظر : نماذج هذا النقد فى كتابنا : اتجاهات النقد الأدبى من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع الهجرى ـ الفصل الأول : ط : الأنجلو المصرية : ١٩٧٩ .

وأن يساهم فى بنائه مساهمة إيجابية ، اتجاه يهدف إلى أن يكون الشعر مدعما للأخلاق لا مدمرا لها ، اتجاه يساعد على نقل البدائيين إلى مداخل حضارية أعلى ، اتجاه قادر على إبراز الحقيقة وإغراء الناس باتباعها ، اتجاه يثرى العقل الإنسانى والشخصية الإنسانية ويمكن الإنسان من إدراك الحقيقة والإحساس بها والتعرف طبقا لمقتضياتها .

الآخر : الاتجاه الفنى :

١ — وهذا الاتجاه يتصرف إلى أن يكون الأدب سهلا سمحا بعيدا عن التشادق والاستكراه وهو اتجاه نلحظه فى تقويم عمر لزهير وأنه « كان لا يعاظل فى القول ولا يتبع حوشى الكلام » .

وهذا الاتجاه يساير تيار العصر الحديث الذى أصبح فيه للعرب كلهم لغة واحدة هى لغة قريش التى نزل بها القرآن الكريم ، وهو اتجاه يتفق مع طبيعة الإسلام ، وما تتسم به من سماحة وبساطة فكل كلام فيه تقعير وتشادق مذموم .

٢ — البعد عن التكلف :

ذلك أن الإسلام دين القصد والاعتدال (فلا تزكوا أنفسكم[1]) ونجد هذا واضحا فى تقويم عمر لزهير وأنه كان « لا يمدح الرجل إلا بما فيه » فهو يفضل الشعر المعتدل فى إبراز الحقائق البعيدة عن التهويل وزخرف القول .

ليس غريبا أن نجد هذين الاتجاهين بما يتضمنان من معايير جمالية قد جدا أو برزا فى ذلك العصر ، فهذه هى روح الإسلام التى سيطرت على الجنس العربى .

---

(١) الآية ٣٢ من سورة النجم .

وفى عصر بنى أمية اتسعت آفاق النقد عند أدباء هذا العصر ، وتعددت اتجاهاته ، تناول الشاعر كما تناول الشعر من حيث الفكرة والصياغة والنغم ، وهو فى تناوله لهذه الجوانب لم يبعد كثيرا عن العهود السابقة فى كونه نقدا فطريا يستمد أصوله ومقوماته من الروح العربية الخالصة ، والفطرة السليمة ، والتذوق الطبعى ، والإحساس بما حوى الفن الشعرى من جمال دون أى تأثر بالعوامل الأجنبية ،وظهرت فىهذا العصر الطبقة الأولى من النحاة واللغويين ، وكان لها فضل جمع اللغة وآدابها وتاريخها ووضع قواعد نحوها وصرفها .

وكان لنشأة هذه العلوم أثرها فى اتساع مجال النقد وتعدد اتجاهاته ، فأضيفت مقاييس جديدة لم تكن موجودة قبل الحركة العلمية فى هذا العصر ، وهي مقاييس تهدف إلى احتذاء العرب فى سنن كلامها ، ونسج أشعارها .

وكان نقد العلماء فى أكثره نقدا « موضوعيا » وإن كانت الموضوعية فيه جزئية وأنهم أحيانا كانوا يحكمون العصبية القبلية أو المكانية أو المذهبية ، فوجد النقد « الذاتى » . وكان لهم أحيانا وقفات فنية كالنقاد من الأدباء ، تمس الجوهر الفنى للادب ، وتتناول أهم أركانه ، وكان لها أبعد الأثر فى النقد الأدبى واتجاهاته فى تطوره على مدى عصوره .

وفى العصر العباسى كان النقد خصيبا برجاله ، خصيبا بأفكاره ، متشعب المجال ، متنوع المذاهب ، شاملا لكل فنون الأدب ، نافذا إلى كل جهات الفن الأدبى ، تلاقت فيه روافد الثقافة العربية بتيارات الثقافات الأجنبية ، مما كان له أثره فى النقد ومدارسه ،فمن نقاد لغويين : يسيرون فى نفس اتجاه أسلافهم ، فيهتمون بالألفاظ ، ويصنفونها ويذكرون ما ينقاس منها وما لاينقاس ، ويتكلمون فى لغة الشعر وما يستحسن فيها وما يستنكره ، ويحصون أخطاء الشعراء فى النحو والإعراب ، ويتنبهون إلى ما وقع فيه الشعراء من إخلال بالوزن والقوافى .

ونراهم يتجهون إلى نقد الشعر من ناحية التاريخ الأدبي وصحة نسبته إلى قائله بعد أن كثرت عوامل انتحاله.

ومن نقاد أدباء: يحتكمون إلى الخبرة والذوق المدرب حين يقيسون الفن الأدبي، قبل أن يحتكموا إلى مقاييس العلم والمعرفة، يعرضون لضروب الصياغة، وتنوع الأعاريض ومرامي المعاني ومذاهب الشعراء وفنونهم... ولكنهم يعتمدون على السليقة والطبع والذوق العربي الخالص. فالتعليل لا يزال فطريا بعيدا عن روح المنطق، وعن تحليل النصوص تحليلا يوقف على خصائصها الدقيقة[1].

كما نجد النقد البياني عند هؤلاء النقاد من الأدباء، وهو الاتجاه الجديد في هذا العصر الذي يبحث عن مقومات الصورة الأدبية، ووسائل رسم الخيال الذي يؤلفه الشاعر.

كما نجد الاتجاه المتأثر بالفلسفة والمنطق الذي بدأ ظهوره عند «ابن قتيبة» و«الجاحظ» و«ابن المعتز»، وتبلور في كتابة «قدامة»، و«ابن وهب» وتحدد ووضحت معالمه عند «حازم القرطاجني» وهكذا نجد النقد الأدبي في هذا العصر يتخذ من الحقائق العلمية التي توصل إليها علماء اللغة والنحو والبيان أسسا موضوعية لقياس الأدب بها، فاتسعت دائرة الموضوعية في النقد بعد أن كانت جزئية قليلة، وتضاءل النقد الذاتي بعد أن كان مسيطرا على النقد، كما نجد أن النقد في هذا العصر لم يغفل أبدا طبيعة الفن الأدبي وأهمية الجانب الجمالي فيه، فاتخذ الذوق المدرب المدعم بوسائل المعرفة مقياسا من أهم مقاييسه.

ولا ريب أن النقد الأدبي عند العرب مواكبا للتغيرات الاجتماعية عبر عصوره كما يتضح من هذا العرض السابق، ولو تتبعنا النقد الأدبي في نشأته

---

(١) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص: ٢٣ — ٤٩.

وتطوره لوجدناه مصاحبا للتغيرات الاجتماعية والتاريخية ، فلكل عصر تيار عام وملامح خاصة به ، وأن القيم الجمالية والفنية التى يقاس بها العمل الأدبى كانت متغيرة المقاييس بتغير الوعى ونضج الفكر .



وبعد هذا العرض الموجز لأدبنا العربى ونقده فى تلك العصور يهمنا أن نقف لنبين موقف نقاد العرب من وظيفة الأدب ورسالة الأديب ، وهى قضية من أهم قضايا النقد الأدبى وثيقة الصلة بمقاييس الجمال ، وهى القضية التى أصبحت تسمى (قضية الالتزام) ، وهى تمثل الصراع بين اتجاهين أو مذهبين فى النقد الأدبى ، أو فى الفن الجمالى بصفة عامة وهما : الفن للفن ، والفن للحياة

والواقع أن هذه الاتجاهات ليست بعيدة عن تاريخ النقد الأدبى عند العرب وإذا كانت عبارة « الفن للفن » من العبارات التى شاعت فى مجال الفنون الجمالية فى الفكر الأدبى الحديث فان المفهومات الأساسية التى يقوم عليها هذا المذهب الجمالى عاشت فى النقد الأدبى عند العرب ، وإن كان الدارسون من المحدثين لا يلتفتون إليها كثيرا ، ولا يتعمقون النظر فى دراسة التراث اكتفاء بالنظرة السطحية ، وإعجابا بكل ماهو أجنبى دخيل يتصيدونه من هنا وهناك حتى وإن كان بعيد الصلة لأن طبيعة أدبنا تختلف عن طبيعة تلك الآداب الغربية ووسائله تختلف اختلافا بيناعنها « وهو يحدث على أيدى نفر من كتابنا لم يتقنوا دراسة الآداب الغربية نفسها ، ولم يسمحوا لهذه الآداب نفسها أن توسع من نظرتهم وترهف من حساسيتهم ، بل كل ما اطلعوا عليه هو عدد من كتب مقاييس النقد الأدبى لدى الغرب ، ودرسات الفلسفة الجمالية واللغة الغربية ، درسوها فظنوا أنهم فهموها وأن لهم أن يفهموها فهما صحيحا وهو لايعرفون الانتاجات الأدبية الأصيلة التى تقوم تلك الكتب عليها وتستخرج منها أصولها وقواعدها ومقاييسها »[1] .

(١) انظر : وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى . د محمد النويهى ط١٩٦٦ .

وقد عرضنا فيما سبق إلى الروح الجمالية عند العرب ، وإلى العناصر التى يقوم عليها الفن الأدبى اعتمادا على قانون التناسب والتنافر ، وانطلاقا من هذا الإدراك الجمالى نجد الاتجاه الشكلى يسيطر على نقاد العرب ، فالأدب عندهم صناعة ، وهو كـكل صناعة لابد من الاهتداء إلى عناصرها التى تقوم عليها، وعناصر العمل الأدبى هى مكوناته الفنية والجمالية ، ومن أهم ما وصل إلينا من نصوص عن نقاد العرب فى أول كتاب نقدى أثر عنهم قول « ابن سلام » فى (طبقات الشعراء) « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم » ، وكل صناعة لهـا رجالها من ذوى البصر والدربة والقدرة على التمييز والمعرفة بخصائص العمل وأسراره ، وفى هذا يقول « ابن سلام » : « قال قائل لخلف : إذا سمعت أنا الشعر واستحسنته فما أبالى ما قلت فيه أنت وأصحابك قال له خلف : إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف ، إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ».(1)

والتباس الصناعة بالفن الجميل قديم ، فلم يكن اليونان والرومان يفهمون الفن بمعزل عن الصناعة والحرفة ، ومن هنا أطلقوا على الشعر « صناعة الشعر » وهو عندهم كسائر الصناعات ، والواقع أن المدلول الجمالى (Art) لم يعرف إلا فى العصر الحديث ، وهو مأخوذ من كلمة (Art - artis) اللاتينية وهى بمعنى الصنعة والحرفة ومرادفها فى اليونانية لا يخرج عن هذا المعنى الاخير وكذلك العرب جعلوا الشعر صناعة ، فـكلمة (صناعة) تعنى (فن) ، وهذا المدلول عندهم من قبل أن يعرفوا اليونان وكتبهم ، روى الجاحظ أن عمر ابن الخطاب قال :(خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدى حاجته)(2)

وكل صناعة لا تقدر بمادتها قدر ما تقدر بتشكيلها وما بذل فيها من

---

(١) طبقات الشعراء : ص : ٧.

(٢) البيان والتبين : ٢/٨٦ .

جهد ، وبهذا الجهد والتشكيل تتحول المادة إلى مادة أخرى بامتزاجها بالشكل فتكتسب قيمتها وتحقق الغرض منها ، فالشعر لا يقاس بقيمة مادته فى ذاتها ، أو بصدق مضمونه بل بما بذل فيه من صنعة (فن) وفى هذا يعلق « قدامة بن جعفر » على بيتى امرىء القيس :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع

قائلا : « وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه ، كما لا يعيب جودة النجارة فى الخشب رداءته فى ذاته » .

وهذا هو مذهب الصناعة الذى حمل لواءه « أبو عثمان الجاحظ » حيث رأى أن القيمة الجمالية فى العمل الأدبى تكون بمقدار ما حوى من آثار الصنعة لأن الأدب أو الشعر صناعة وضرب من الصبغ وجنس من التصوير ، « أما المعانى فانها مطروحة فى الطريق ، يعرفها العربى والعجمى ، والبدوى والقروى » وهذه القيم التى تعود إلى الصياغة والصنعة هى التى تكسب العمل الأدبى جماله وتكتب له الخلود ، ولولاها لاندثر كسائر الكلام المنثور ، ولم يحفظ ويؤثر إلا ما كساه التصنيع [١] .

وأصبح مقياس الجمال عند أصحاب هذا الاتجاه هو حسن الصياغة دون التزام بالصدق أو الحقيقة ، أو نبل الفكرة ، أو تحقيق هدف خاص ، فالشعر عند هؤلاء عار من الغايات النفعية ، وكل ما يطالب به الشاعر هو حسن الصنعة وإن زخرف شعره بقول الزور وقذف المحصنات [٢] فلا حساب عليه ، ولا يطالب بأى غاية نفسية كانت أو خلقية ، وإنما كل ما يطالب به هو المتعة الخالصة التى تتحقق بعناصر الجمال الشكلية ، ولا شأن للفنان بالمجتمع وقيمه ومشكلاته .

---

(١) انظر : البيان والتبين : ١/ ٢٨٧ .

(٢) الصناعتين : ١٠٣ .

فجمال الشعر فى حليته الخاصة ، وديباجته الأنيقة ، وأما المعانى فلا خاصية لها فى لغة دون لغة ، فهى لا تفقد شيئا بالترجمة ، وإنمـــا فضل الشاعر أن يلبسها حليتها التى تميزها [1] ، أما الشاعر إذا كانت طريقته الغوص على المعانى للمعانى « قلنا له قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لا نسميك شاعرا [2] » إذ « ليس الشأن فى إيراد المعانى ، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والقروى والبدوى ، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه وحسن بهائه [3] » .

ومن هنا انصرف أصحاب هذا الاتجاه إلى الوقوف على وسائل التصنيع التى تبرز العنصر الجمالى فى العمل الأدبى على اعتبار أنه عمـــل حسن ، وأن الجمال هو ما نلتذ به بحواسنا ، فكان حديثهم عن فنون البديع التى كان فى مقدمة من قنن لها « الجاحظ » وكلها فنون أو عناصر لا غاية نفعية من ورائها إلا إحداث المتعة التى تنتج من الشكل دون المحتوى .

وهكذا أخذت الصناعة فى الشعر العربى تسيطر على الشعراء تأثرا بهذه المدرسة النقدية ، وأصبح مجـــال الإبداع فى فن الشعر هو الزخرفة اللفظية التى تمثلت فى فنون البديع التى كان جل قيمها متجهة إلى الشكل ، وانتصر البديع على عمود الشعر التى كانت تقوم أسسه على العناية بالشكل والمضمون معا ، وتتطلب جزالة اللفظ وسهولته ومشاكلته للمعنى ، كما تتطلب شرف المعنى وصحته ، « فلكل معنى شريف ما يناسبه من اللفظ الشريف [4] » . فشرف المعنى الذى يقوم عليه عمود الشعر العربى يتطلب تحقيق الغاية

(١) الموازنة : ١٨١ .
(٢) السابق : ١٨٢ .
(٣) الصناعتين : ٥٥ .
(٤) صحيفة بشر بن المعتمر

النفعية والالتزام بالحقيقة والصدق ، والارتباط بما يفرضه المجتمع من قيم ، أما أنصار البديع فلا تهمهم الأهداف الخلقية والاجتماعية ، وإنما العبرة بجودة الكلام وحسن الصياغة ، والفن إحساس بالجمال دون غاية « سواء فصم بعضهم القالب عن المضمون ، أو وصلوا بينهما وصلا تاما ، حتى ليصبح عملا عضويا ، فان الفنون لا تخاطب عندهم شيئا وراء هذا الشعور ، إن الجمال نفسه جوهر له وجوده فى ذاته ، وليس له غاية وراء وجوده ، لا يقصد به إلى حقيقة ، ولا إلى منفعة ولا إلى خدمة أى نظام اجتماعى ، فعالمه عالم مستقل يتمتع فيه بقوانينه الذاتية ، وإذا تصادف أن اتخذ أداة للثقافة أو للسياسة أو للدين أو للتعليم ، فان ذلك يكون شيئا خارجا عن وظيفته وقيمه الجمالية الفنية الخالصة » [١] وهذه النظرة الجمالية يبرزها « القاضى الجرجانى » فى قوله : « والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة ، ولا يحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا وإن لم يكن لطيفا رشيقا » [٢] .

وأصحاب هذا الاتجاه يفصلون بين العمل الفنى وبين ما يفرضه الدين من قيم ومثل « فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا فى تأخر الشاعر ، لوجب أن يحذف اسم «أبى نواس» من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكن « كعب بن زهير» و«ابن الزبعرى» وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه

---

(١) فى النقد الأدبى : د . شوقى ضيف : ص : ٨٢

(٢) الوساطة : ٧٧ .

بكما خرسا وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر »[١] .

إن استهداف أى غاية خلقية فى الشعر تقلل من قيمته الجمالية عند أصحاب هذا الاتجاه ، وهذا هو « الأصمعى » يقرر أن « الشعر نكد بابه الشر ، فاذا أدخل فى الخير لان وضعف » وذلك لأن الخير أو الغاية النفعية تقلل من قيمته الجمالية ، لأن تحديد الغاية فيه تقييد لحرية الشاعر والحيلولة بينه وبين التعبير عما يحس به إحساسا ذاتيا ، فهو غير مطالب إلا بقيد واحد هو قيد الفن الذى يلزمه باجادة عرضه لما يقول بصرف النظر عن كل مطالب العقل أو الحق أو الدين أو الخلق .

وهذا « لبيد بن ربيعة » كان الدين دافعا له على ترك الشعر بعد أن أبدله من القرآن ، فلم يقل فى الإسلام سوى بيت واحد ، وهو بيت يتفق مع القيم الإسلامية وهو :

الحمد لله إذلم يأتنى أجلى   حتى كسانى من الإسلام سربالا

فصلاح الرجل وتغلغل العقيدة الإسلامية فى أعماقه لا يتفق فى رأيه والظاهرة الشعرية ، الشعر شر والخير والشر لا يلتقيان .

و« عمر بن أبى ربيعة » فى القمة من النسيب ، لأن لشعره نوطة بالقلوب ، وعلوق بالنفس على الرغم من أنه « ما عصى الله عز وجل بشعر كما عصى بشعر « ابن أبى ربيعة » »[٢] .

والشاعر المجيد عند « الأصمعى » هو « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا ، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا » .

---

(١) الوساطة : ٥٥ .

(٢) الموشح : ٦٢ .

ومن هنا كان (أعذب الشعر أكذبه) فالشاعر غير مطالب بالصدق في عرض الحقائق بل إن من النقاد من أجاز له « مناقضة نفسه في قصيدتين أو كلمتين ، بأن يصف شيئا واحدا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا ، غير منكر عليه ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل إن «قدامة» يعد هذا من مظاهر قوة الشاعر في فنه واقتداره في صناعته[1] .

فالإعجاب بالشيء مرتبط بعاطفة الشاعر وهي متقلبة متغيرة ، والإعجاب بالشيء في موقف ما لا يحول بين الشاعر وبين الإعجاب بنقيضه في موقف آخر ، لأن الكمال الذي يتكشف لنا كمال مرتبط بطبيعتنا وعلاقاتنا ولولا ذلك لما كانت له قيمة في نظرنا وهو — كما يقول جورج سانتيانا — يتكشف لنا في لحظات وجيزة ، غير أن ذلك لا يعني أنه شيء على نفس الحال دائما ، فنحن نستعرض الأشياء شيئا فشيئا ، وعمليات التركيب وإدراك الواقع عمليات تحدث من وقت إلى آخر ، وهذا هو النظام الذي يحدد جميع ما عللك ، فنحن لا نعي طول الوقت أنفسنا وبيئتنا الطبيعية ، وما يسيطر علينا من عواطف أو معتقدات عميقة ، فلا عجب إذن إذا لم نكن نعي طول الوقت ذلك الكمال الذي هو المثل الأعلى الضمني لكل ما نرغب فيه ونفضله على غيره ، إننا لا نرى هذا الكمال إلا في أجزائه فحسب ، حينما توجه العاطفة أو الإدراك انتباهنا إلى عناصره المختلفة الواحد تلو الآخر ، وإن بعضنا لا يحاول أبدا أن يدركه في كليته »[2] .

والشاعر كاذب بنص القرآن ، والشعراء يدعون الناس إلى موائد المين والكذب كما يقول «أبو العلاء» . فالصدق لا يكسب الشعر قيمة بل ربما يؤدي به إلى البعد عن طبيعته وسقوطه ، وكل غاية لا تتفق مع طبيعة الشعر ووظيفته

(١) انظر : نقد الشعر : ١٨ .

(٢) الإحساس بالجمال : ص : ٢٧٨ .

الفنية يجب إبعادها ، « فالشاعر يراد منه حسن الكلام ، والصدق يراد من الأنبياء[1] » .

ومن هنا أجازوا للشاعر عدم الالتزام بحقائق الأشياء ، بل له أن يتجاوز أصولها إلى المبالغة والغلو والإغراق وعدم الالتزام بالحد الأوسط ، ويقرر « قدامة » أن الغلو أجود المذهبين ـ الغلو والاقتصاد على الحد الأوسط ، ويسند « قدامة » هذا الرأى إلى فلاسفة اليونان لأنه يتفق مع طبيعة فنون الأدب عندهم .

ويرى نقاد العرب ممن يذهبون هذا المذهب إلى أن هـذا أقرب إلى طبيعة فن الشعر وجوهره ، لأن غايته التأثير ولهـذا فهو يقوم على تخييل الأشياء التى يعبر عنها بالأقاويل ، وبإقامة صورها فى الذهن بحسن المحاكاة فى حين أن النثر غايته الإقناع عن طريق تحريك الأفكار وإثارة المشاعر معا ، فالمحاكاة هى أساس التفرقة بين الشعر والخطابة أو بين الشعر والنثر ، ومقياس الجودة فى المحاكاة ، وقوة المحاكاة شرط قدرة الشاعر على استعمال الكذب فى (فن الشعر) لأن الشعر يستوى فيه استعمال الصدق والكذب مادام قد حسن تخييله .

يقول «حازم» : فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته ، وقويت شهرته أو صدقه ، وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب ، وتمويهه على النفس ، وإعجالها إلى التأثر له قبل ، بإعمالها الروية فيما عليه ، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله فى إيقاع الدلسة للنفس فى الكلام ، فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا » .

وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة ، واضح الكذب ،

(١) المنهاج : ١٣٧ .

خليا من الغرابة وما أجدر ما كان بهـذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان موزونا مقفى » .

فالشعر لا يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هـــو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل .

ولا يفهم من المحاكاة التقليد الحرفي للطبيعة ، بل تحسين الطبيعة لكن بمقدار حتى لا يكون الكذب فى المحاكاة « شديد الوضوح خادما للنفس مما تستشعره أو تعتقده من الكذب » وليس تحسين المحاكاة من نوع الكذب لأن « ما وضع من الأوصاف والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول الصدق .

و «حازم» يجعل للمعانى الصادقة المرتبة الأولى ، ولا يبيح للشاعر أن يرجع إلى القول الكاذب « إلا حيث يعوزه الصادق ، والمشتهر بالنسبة إلى مقصده فى الشعر ، فقد يريد تقبيح حسن وتحسين قبيح . فلا يجد القول الصادق فى هذا ولا المشتهر ، فيضطر حينئذ إلى اســـتعمال الأقاويل الكاذبة » وهـــو لم يقدم المعانى الصادقة لهدف خلقى ، وإنما قدمها لأنها أقوى فى التخييل ، فهى لا تثير فى الفــكر معارضة تضعف أثر المحاكاة

ولهذا يغلط الذين يظنون أن التشبيه والمحاكاة من جهة كذب الشعر ، والحقيقة أنهما ليسا من كذب الشعر فى شىء « لأن الشىء إذا أشبه الشىء فتشبيهه به صادق ، لأن المشبه مخبر أن شيئا أشبه شيئا ، وكذلك هـــو بلاشك . . . فقد تبين أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيهما إلا بالإفراط وترك الاقتصاد ، أى بالمبالغة وتجاوز حد الأصل ، فالإفراط هو أن يغلو (الشاعر) فى الصفة فيخرج بها عن حد الإمــكان إلى الامتناع والاستحالة .

والفرق بين الامتناع والاستحالة هو أن الممتنع لا يقع فى الوجود ، وإن كان متصورا فى الذهن كتركيب يد أسد على رجل مثلا ، والمستحيل : هو مالا يصح وقوعه فى وجود ولا تصوره فى ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا فى حال واحدة .

* * *

وممن أخذ بمذهب الصنعة الإمام «عبد القاهر الجرجانى» وإلى أن سبيل الشعر سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشىء الذى يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصور .. كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان اللفظ والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه .

ويوضح «عبد القاهر» العلة فى خطأ من يفضل الكلام من حيث المعنى لا من حيث صورة المعنى فيقول : « محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام أن تنظر فى مجرد معناه ، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم ، أن تكون فضة هذا أجود أو فضته أنفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، فكذلك الحال إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ، فان تفضيلنا إذ ذاك لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام[١] » .

ومعنى هذا أن المفاضلة على أساس المعنى ليست مفاضلة فنية ولا تكشف عن القيمة الجمالية للعمل الأدبى ، لأن المعانى لا تحدد قيمة الشعر .

والقيمة الجمالية فى العمل الفنى لا ترجع إلى الصورة الجامدة أو الألفاظ من حيث هى ألفاظ منطوقة أو مسموعة ، وإنما القيمة ترجع إلى

---

(١) دلائل الإعجاز : ١٩٤ .

الألفاظ مرتبطة بالمعانى ومتلائمة معها ، إذ الشكل المحض لا يخلق مواقف جمالية مختلفة ، لأنه يتأدى إلى الحواس ، وعمل الحواس واحد عند الجميع .

وبهذا يقدم إلينا « الجرجانى » الفهم المعتدل لمذهب (الفن للفن) ... فلا يحدثنا عن الصورة الجميلة منفصلة عن الروح بل ممتزجة بها .

وبذلك يكون المذهب فى تطرفه واعتداله ، أو فى مفهومه الخاطىء ومفهومه الصحيح ، قد تمثل عند العرب ، قائما على أساس من اعتبار الجمال من حيث هو خصائص موضوعية تتمثل فى الشكل ، وتلتقى بالحواس فتمتعها ، ويكفيها غاية أن تمتعها [1] »

* * *

وفى مقابلة هذا الرأى نجد الرأى الآخر الذى يربط الفن بغاية اجتماعية أو خلقية وربط الفنـــان بالمجتمع عن طريق مشاركته مشاركة إيجابية فى مشكلاته ومتطلباته دون الوقوف عند البحث عن المتعة أو النظرة الشكلية الجمالية المحضة ، فكان أن اهتموا بجانب الفكرة أو المعنى ودارت بحوثهم حول هذا الجانب من العمل الأدبى على اعتبار أن قيمته الجمالية ترتكز حولها لأنها ــ فى نظرهم ــ هى العنصر الفعال فى الوصول بالفن إلى أهدافه التى يرمى إليها ، والعبارة عندهم ليست مقصودة لذاتها ، وإنما الهدف منها خدمة الفكرة بابرازها فى صورة تناسبها وتلائمها . يقول ابن الأثير : « اعلم أن العرب كما كانت تعنى بالألفاظ فتصلحها وتهذبها ، فان المعانى أقوى عندها وأكرم عليها وأشرف فى نفوسها ، فأول ذلك عنايتها بألفاظها لأنها لـما كانت عنوان معانيها وطريقها إلى إظهار أغراضها أصلحوها وزينوها وبالغوا فى تحسينها ليكون ذلك أوقع لها فى النفس وأذهب بها فى الدلالة على القصد » .

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ٤٠٥ .

فالفكرة لها المقام الأول عند هؤلاء ، لأنها يرجع إليها الاستحسان أو الاستهجان ، وبها يستشعر المتلقى الجمال فى العمل الأدبى .

* * *

ونحن إذا استعرضنا ما وصل إلينا من صور النقد الجاهلى نجد أن الناقد يحس أثر الشعر إحساسا فطريا لا تعقيد فيه ، ويتذوقه بطبعه ، وحسه اللغوى ثم يصدر حكمه مراعيا لغة الجماعة وذوقها العام ، وهو نقد فى جملته يعود إلى جانب الفكرة والمعنى .

فنقد النابغة لحسان ـ حين قال له : أقللت جفانك وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت ، ولم تفخر بمن أنجبت والعرب كانت تفخر بمآثر الآباء قبل أن تفخر بالأبناء ـ نقد اجتماعى يعود إلى جانب المعنى .

والحطيئة حين استحسن بيت زهير :

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب

بنى استحسانه على أساس تلك المعانى التى تثير إعجاب العرب جميعا ، لأنها ، تحمل قيمهم الاجتماعية .

وفى نقد طرفة للمسيب بن علس حين أنشد :

وقد أتناسى الهم عند أدكاره بناج عليه الصيعرية مكدم

وقال قولته المشهورة (استنوق الجمل) هو نقد لغوى روعى فيه عدم الدقة فى تصوير حقائق الأشياء ، وهو اتجاه مستمد من حياة الجماعة .

وحين عابت « أم جندب » فرس زوجها ووصفتها بالبطء لأنها أحوجت إلى السوط وإلى الركض بالرجل والزجر ، وامتدحت فرس علقمة لأنه أدرك غايته ثانيا من عنانه ، هو نقد للفكرة والمعنى ، قائم على

الذوق العام والقيم الاجتماعية ، وكان وقوفهم أمام الشكل والصياغة فى جماته قليلا بالنسبة إلى جانب المعنى ، ولعل ذلك يرجع إلى أن صياغة الشعر كانت طبعا وسليقة وتراثا مشتركا بين العامة والخاصة ، وكان الشعر لم يتطرق إلى صياغته خلل أو انحراف .

* * *

وبظهور الإسلام أصبح للشعر وظيفة اجتماعية ، وأصبح واجب الفنان أن يعترف بأن المطالب الأخلاقية والمبادىء التى يدعو إليها الدين تعلو فوق أى قيمة أخرى ، والتزم شعراء الإسلام بمبادىء الإسلام وقيمه الدينية والأخلاقية معتمدين فى معانيهم على ما اقتبسوه من تنديد القرآن بالشرك والمشركين ووصفهم بالضلال ، وتسفيه أحلامهم ، والفخر بأنهم دعاة الهدى الذين تحرروا من الوثنية وعبادة الأصنام ، وحمل لواء هذه الدعوة من شعراء المسلمين : « حسان بن ثابت » ، و« كعب بن مالك » ، و« عبد الله بن رواحة » . كما التزم شعراء المشركين بالتصدى لشعراء الإسلام والدفاع عن ما ورثوه عن آبائهم من عقائد ، والبكاء على قتلاهم من وجوه الشرك والتمجيد بشجاعتهم وحسن بلائهم ، ومن شعراء المشركين « عبد الله بن الزبعرى » و « عمرو بن العاص » ، و« أبى سفيان بن الحارث » ، و« كعب بن الأشرف اليهودى » .

وكانت معركة (النقائض) بين الفريقين التى وجدت فى تلك الفترة قبل وجودها فى العصر الأموى . « وتدل تلك النقائض على تنبه ملكة النقد عند العرب فى تلك الفترة ، لأن صاحب النقيضة يتتبع ما قال خصمه ، ويحاول أن يهدم هذا القول بنظم على مثاله ، وروى على غراره ، وهو نقد لا يقف عند العبارة الموجزة التى يلقيها الناقد ، يبين فيها رأيه فى الشعر أو فى الشاعر ، بل هو نقد يمكن أن يوصف بأنه نقد عملى ، فيه المحاكاة الظاهرة . وفيه النقض ، أو النقد الفعلى الذى يتناول هدم الأفكار والمعانى » (١).

---

(١) دراسات فى نقد الأدب العربى : ص : ٧١ .

والاسلام يدعو إلى التأمل الجمالى ، وإلى تقرير أن المؤمن الخير يتمتع بحاسة جمالية ، وأن البحث عن الجمال منهج يوصل إلى معرفة الله ، والرسول صلى الله عليه وسلم يقول : « إن الله جميل يحب الجمال » فكل جمال هو نبع إلهى ، وكل قبيح من الشيطان .

ويربط القرآن الكريم بين الخير والجمال على اعتبار أن كل منهما يحقق ما يرجوه القرآن من نفع للانسان « والأنعام خلقها لكم فيها دفء ومنافع ومنها تأكلون ، ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون ، وتحمل أثقالكم إلى بلد لم تكونوا بالغيه إلا بشق الأنفس »[1].

كما يصف القرآن المثل الأخلاقية التى يتحلى بها المؤمن بالجمال (فصبر جميــــل)[2] كما يصف به السلوك الإسلامى الذى يهدى إلى الخير « فتعالين أمتعكن وأسرحكن سراحا جميلا »[3] « واصبر على ما يقولون واهجرهم هجرا جميلا »[4].

وهكذا نجد أن الجمال فى المفهوم الإسلامى لا يقف عند حد الجمال الحسى الذى وجدناه فى الشعر الجاهلى ، وإنما هو جمال روحى أو إلهى يدرك بالتأمل فى الكون وفى إبداع الخالق للكون ، وفى الانفعال به .

وليس معنى هذا أن الإسلام يتجه بالجمال اتجاها تجريديا وإنما يدعو إلى ربط الجمال بالقيم واعتبار الجمال حارسا لها وإلى أن النشاط الإبداعى عامل من عوامل تحقيق الخير للمجتمع ، فالفنان حين يبحث عن معنى لتجربته الجمالية فانه يجد هذا فى الدين ، وبهذا لا يكون الجمال هدفا لذاته وإنما هو

---

(١) النحل : ١٦ .
(٢) يوسف : ١٢ .
(٣) الأحزاب : ٣٣ .
(٤) المزمل : ٧٣ .

وسيلة لتثبيت القيم وإدراك قدرة الخالق ، وإذا كان على الإنسان المؤمن أن يسمو بغرائزه ويتخلص من كل ما يحول بينه وبين الحق فكذلك الفن يجب أن يتعدى حدود الفن للفن إلى الفن من أجل الحياة .

ومن هنا يحذر الإسلام من الوقوف عند الجمال المحسوس لأن هذا يؤدى إلى البعد عن الجمال الروحى ، وهو الجمال النقى .

ومن هنا كانت وظيفة الجمال المحسوس هو الارتقاء إلى الجمال الأسمى الأرقى وإيقاظ الروح لا إشباع الحس، لأنه حينئذ يقف عند حد الغرائز التى تؤدى إلى الهلاك وإلى الحيلولة دون الإدراك الجمالى ، وفى إطار من هذا المفهوم الجمالى للاسلام لا يمكن أبدا أن يعد جميلا ذلك العمل الذى يثير الغرائز بالانفعال بالصفات الحسية للمرأة ، أو يعمل على تحطيم المثل والأخلاق ، أو اعتبار قصيدة يسب فيها الشاعر أمه وأباه عملا جماليا .

ومن هنا كان من حق المجتمع الإسلامى أن يحمى نفسه من عوامل الهدم التى تتمثل فى مثل هذه الأعمال على اعتبار أنها أعمال فنية وادعاء عزل الفن عن الغاية الخلقية والتنكر للقيم .

وليس معنى هذا أن الإسلام يتجاهل القيم الفنية وإنما لابد من اعتبارها عنصرا من عناصر الجمال وليست هى الجمال فى ذاته ، وكلما ازدادت الأخلاق ازداد الجمال . وإذا تعارض الحكم الأخلاقى مع الحكم الفنى فالحكم للأخلاق والقيم له المكانة الأولى ، ولا جمال فى انتصار الرذيلة على الفضيلة ومن هنا تتضح مسئولية الفنان تجاه المجتمع .

وقد التفت الإسلام منذ الوهلة الأولى إلى ما يكتنف البيان أحيانا من خطر يؤدى به إلى الانحراف عن تحقيق هذه القيم واتخاذه وسيلة للخداع والتمويه والتزييف ، والحديث النبوى الشريف (إن من البيان لسحرا) يشير

إلى هذا فى معرض الإفحام وقوة الحجة والقدرة على الإقناع وإثارة الإعجاب وشدة وقع الكلام فى النفس وما للفن الأدبى أحيانا من قدرة عجيبة على النفاذ به إلى السيطرة والتسلط وشل القدرة العقلية، كالسحر الذى نتأثر به دون أن نعرف كنهه حتى يتمنى المسحور أنه لم يقع فى شراكه ، ومن هنا التفت النقد الأدبى فى هـذه الفترة إلى الجدل والخصومة والألسنة الحادة وسجع الكهان والمعاظلة ومايتصل بذلك مما يحول بين الفن القولى وبين الحق والخير ، والانحراف بالجمال عن غايته السامية .

ومن أخطر الآثار التى تقف لتفصل الفن عن الغاية الأخلاقية والاجتماعية هو إشباع اللذة (اللاأخلاقية) الجمالية بين الناس إن صح هذا التعبير ، واعتبار انعدام الخلق والفحش والرذيلة من القيم الجمالية ومن علامات العبقرية ومظهرا من مظاهر الإبداع الفنى ، كذلك يعد من أسوأ الآثار لهذا الاتجاه الابتعاد بالفن عن النفع الاجتماعى والاتجاه به إلى تحقيق المنفعة الخاصة التى قد تصل إلى أن تكون عاملا من عوامل تحطيم القيم الجمالية بهـذا المفهوم الإسلامى .

فى عصر بنى أمية اتجهت الظاهرة الجمالية هـذا الاتجاه بارتباط الأدب بالمنفعة الخاصة ، حيث استأثر الأمويون بالحكم واستحالت الخلافة إلى وراثة ، وأصبح دعم الدولة وبسط النفوذ هـو المشغلة الشاغلة التى صرفتهم فى كثير من الأحيان عن الروح الدينية والقيم الاسلامية ، وتحول كثير من الناس إلى طلب الملذات والترف والتكالب عـلى الدنيا تشبها بملوكهم ، وكانت وسيلتهم فى تحقيق ذلك هو الزلف والتسابق إلى أبواب الخلفاء والأمراء ووجوه القوم .

وعادت العصبية الجاهلية ، واشتعلت الخصومة عـلى أساس قبلى ، فلم

يكن بنو أمية يطمئنون إلى شعراء مضر ويقدمون عليهم شعراء من ربيعة ، أو من قضاعة ، وكان الخلفاء يهيجون فى مجالسهم حزازات الشعراء ويغرون بعضهم ببعض ، وكان جرير ينهش الفرزدق والأخطل ، وكان ينهش جريرا بضعة وأربعون شاعرا ، وكما دعت العصبية إلى الهجاء - بل إلى السباب والفحش - دعت كذلك إلى انشغال الناس بهذا السباب والفحش ، ويعضى بهم هذا إلى النقد وإلى الحكم الجمالى .

فكلما هبطت الأخلاق ، وسقط الفنان فى حمأة الرذيلة والسباب والفحش كلما ازداد فنه جمالا فى نظر النقاد والمتلقين ، وهكذا كانت (اللاأخلاقية) الجمالية هي مقياس الفن الشعرى الذى تعمل الدولة علـى تقديمه للجمهور لينصرف الناس عن المطالبة بالقيم الاسلامية الممثلة فى العدالة الاجتماعية .

ولم يكن هـذا وقفا على فن الشعر بل تعداه إلى فنون القول الأخرى وفى مقدمتها الخطابة حيث ازدهرت ظاهرة الوعظ والوعاظ الذين يدعون إلى الزهد ويجذبون الناس إلى عالم الغيب ، ويدعونهم إلى البعد عن التهالك على شئون الدنيا وعن التطلع إلى الحكم والسلطان ، والمطالبة بحقهم فى الحياة وشغلهم عن السياسة والحكم .

وأدى الفن وظيفته فى خدمة المصالح الخاصة ، أو تحقيق الاتجاه بالظاهرة الجمالية نحو المنفعة الخاصة ، فأدت الخطابة التى تعتمد على المغالطة والجدل دورها فى تزييف الحقائق وإخفائها ، وهيمنت على الحياة الوجدانية ظاهرة (النقائض) بما تثيره من عصبيات كان الاسلام قد أخمدها ، ولم تـكن ظاهرة النقائض إلا وسيلة لاستغلال الظاهرة الجمالية والاتجاه بها نحو النفع الخاص .

ومن هنا كانت سياسة إرضاء الناس من وجهة نظر المنفعة الخاصة هي مشغلة الحياة الفنية والاجتماعية ، وأصبح الناس صنفين : راض عن الحاكم

وسياسته منتفع بعطائه ، وساخط لم ينل حظه من رضاء الحاكم فتسلط عليه فنون القول كما تسلط عليه جهود النقاد .

وأصبح كثير من النشاط النقدي فى هـذا العصر مصروفا إلى تحقيق هـذا الهدف وإلى ربط الفن القولى والدرس البلاغى بالحياة السياسية والاجتماعية التى تحقق هدفا خاصا ، وهـو الاتجاه بمشاعر الناس إلى مايريد الحكام .

وهذا الإطار يفسر لنا اهتمام النقدالأدبى بظاهرة (الإيجاز) ، حتى إن مصطلح (البلاغة) الذى أخذ يتحدد فى هـذا العصر كان هو الايجاز ، «فمعاوية» يسأل «صحارى العبدى» الذى راعه بخطابته : وما تعدون البلاغة فيكم ؟ قال : الإيجاز . فقال له معاوية : وما الإيجاز ؟ قال صحار : أن تجيب فلا تبطىء وتقول فلا تخطىء[1] .

وإذا كان عرب الجاهليين يميلون الى اللمحة الدالة والقول الموجز فان أساليبهم كان بها ما أطلق عليه علماء البيان فيما بعد الإيجاز والإطناب والمساواة ، كما أن القرآن الكريم تتراوح أساليبه بين هذه الألوان . ولكن الذى يثير الانتباه فى هذا العصر هو التركيز العجيب على ظاهرة الإيجاز وتحبيبها إلى الناس واتخاذها مقياس الجمال الفنى ، لأنها وسيلة ينجو بها الأديب من زلة اللسان التى قد تكون فيها حياته ، والقضاء عليه ، وبها يتمكن من إخفاء بعض ما يعتقده دون أن يحول ذلك بينه وبين التعبير عن بعض المعانى التى يحس بها ، فهى ظاهرة تتخذ وسيلة إلى صرف الناس عن حقوقهم وعن مساءلة الحكام ، وهى وسيلة النجاة من بطش الحاكم .

---

(١) البيان والتبين : ١ / ٩٦ .

وإذا نحن تدبرنا الخطب والمواعظ فى هذا العصر نجد أن الخطبة الواحدة أو الموعظة الواحـــدة تتراوح أساليبها بين الإطالة أحيانا والإسهاب وبين الإيجاز الذى قد يصل إلى حد الغموض والخفاء ، وذلك على حسب الغرض الذى يحقق به الخطيب أو الواعظ هدفه من صرف الناس عن جهة ما وتوجيههم نحو اتجاه آخر ، يقول الجاحظ : « وكان سهل بن هارون شديد الإطناب فى وصف المأمون[(١)] .

ومن أهم الفنون التى اعتنى بها النقاد ودار حولها الدرس البلاغى والتى تحقق هدف التزييف وإخفاء جانب من الحقيقة (حسن الاستهـــلال) أو (حسن الابتداء) وهذا الفن يهدف إلى أن يتمكن المتحدث من جـــذب السامع إليه بما يأتى به من البدء بأساليب خلابة ، وهو فى نفس الوقت يركز على بعض الجوانب فيصرف السامع إليها بالقاء الضوء عليها ، ويهمل جوانب أخرى من الموضوع ويطردها من ذهن السامع حتى يتسلط على عقله ويوجهه نحو ما يريد بدون أن يشعر ، « وقد كان للخطباء وبخاصة من الوعاظ تلاميذ يتحلقون حولهم ويدربونهم على حسن الأداء وقرع الأدلة بالأدلة الناصعة[(٢)] » .

وفى هذا العصر اختلطت الأجناس وتعقدت الحياة الاجتماعية ، وأصبح كل جانب فيها له تقاليده وأصوله وواجباته ، ومن يتقن هذه التقاليد والرسوم فله مكانته فى الدولة ، ومن هنا انشغل النقاد وعلماء البيان بتلك التقاليد والرسوم التى تحقق الأهداف الخاصة ، فالسكوت فن ، وحسن الإنصات فن ، والإشارة فن ، والجواب فن ، والتوقيع فن .

وكانت عربية الأعاجم بعيدة عن الحس الفطرى والسليقة التى فطر عليها

---

(١) البيان والتبين : ١/٥٢ .

(٢) ما سبق .

العربى ، ولكنهم عرفوا اللغة بالتلقى والتعليم ، ومهما وصل الإنسان فى تعلم لغة ما فليس بامكانه إدراك أسرار الإيجاز فضلا عن إتقان استعماله ، فطالت عبارته حتى تترجم عن المعنى الذى يريده ولو كان معنى بسيطا ساذجا ، فكان دور النقد والبيان هو مراعاة المخاطب التى تنوعت عقيدته وسياسته وثقافته وجنسه ولغته ومعرفته الوسائل التى يتحقق بها جذب المخاطب ، ومن هنا وضعوا النصائح والإرشادات التى تساعد من يتقنها على الوصول إلى المكانة الاجتماعية المرموقة فى مجتمع المتناقضات والمتنافرات ، مجتمع الرسوم والتقاليد، فكان تعلم البلاغة و إتقان رسومها يصل بالإنسان إلى المنفعة الخاصة والنجاح فى الحياة ،وإذا كان المخاطب تختلف حالته من حال إلى حال ، ومن مقام إلى مقام فان البلاغة ، كما كانت من قبل فى الإيجاز ، فانها الآن فى مراعاة هذه الأحوال والمقامات .

* * *

وفى العصر العباسى ازداد نفوذ الأعاجم عن طريق إجادتهم للتقاليد والرسوم التى ازداد رسوخها وأصبحت هى الباب الذى يولج منه إلى بلاط الخلفاء والمناصب العليا ، ونشطت الترجمة عن الثقافات الأجنبية المختلفة ، وفى مقدمة ما ترجم ما يتصل بالتقاليد والرسوم ، إلى جانب كتب العلوم والآداب .

ولم تعد للخطابة المكانة الأولى لضعف الأحزاب السياسية فأخذ مكانتها فن الكتابة التى أصبحت فى مقدمة الفنون بما هيىء له من روافد ثقافية أجنبية ، وبما دعت إليه الحاجة فى بيئة العباسيين ، وأصبحت طائفة الكتاب أشد التصاقا بالحياة السياسية والاجتماعية ، لأنها كانت أكثر إجادة لتلك الرسوم والتقاليد ، ومن هنا كان لتلك الطبقة أبعد الأثر فى إرساء وتحديد بعض المفهومات التى قام عليها درس البيان العربى .

وساعدت هذه الفئة من الكتاب على تطوير اللغة وإخضاعها لمتطلبات الحياة ، فانفسح الطريق أمام العربية واتسع نطاقها ، وكثرت أغراضها ، فقد دونت بها العلوم العربية ونقلت إليها العلوم الدخيلة ، وكانت وسيلة المقاصد التي تستلزمها الحضارة الجديدة ، وبها ضبطت أمور السياسة والسلطان ، فأصبحت لغة الملك والسياسة والعلم والفن والأدب والرقى والحضارة والاجتماع .

وبعد أن كانت المعانى فى العصر الأموى تستنبط من الحياة البدوية العربية المحضة ، أصبحت ولها شأن آخر بمؤثرات الحضارة والثقافة فى الحركة الفكرية والوجدانية ، وشاعت المعانى الغريبة والدقيقة والأخيلة البديعة ، وكثر الإبداع والتجديد والاستنباط ، ودعمت المعانى بالبراهين المنطقية والحجة العقلية ، وبرزت أهمية (حسن التعليل) وتجاوز الأدباء الخيال إلى الوهم وإلى مالا تسلم به العقول وتأباه المروءة ومالا يرتضيه الدين .

وفى مجال الألفاظ ، وضعت كلمات جديدة لمسميات جديدة عن طريق المجاز والاشتقاق ، واستعملت ألفاظ أعجمية بعد تعريبها وصقلها بحيث تخضع للذوق العربى ، وازدادت العناية بانتقاء الألفاظ الخفيفة الوقع الموسيقى على الأذن القريبة من الأفهام ، وقصدوا إلى الألفاظ الجزلة الفخمة البعيدة عن الابتذال .

وأما الأساليب فقد افتنوا فيها غاية الافتتان لتناسب تعدد الحالات واختلاف المقامات ، فتفننوا فى الصور البيانية ، وأجادوا التصرف فيها بما يلائم العصر ، وحلوها بالمحسنات البديعية ، ومالوا إلى الازدواج والتزموا السجع ، وتحولت العبارة إلى تخطيط زخرفى ، وتراوحت أساليبهم بين الإطناب والإطالة والإكثار من الجمل المترادفة تأكيدا للمعنى وافتنانا فى عرضه ، وبين الإيجاز الذى فيه دلائل الإعجاز إذا اقتضت الحال ذلك ، فكان لكل مقام مقال ولكل خيال مجال .

ونحن ما نكاد نمضى فى العصر العباسى قليلا حتى نجد لغة حديثة متميزة فى معانيها وألفاظها وأساليبها وصورها عن اللغة القديمة .

وكان على الدرس البيانى أن يلاحق هذا كله ، وأن يستوعب القديم والحديث على الرغم مما قد يبدو فى ذلك من تناقض ، إلا أن الهدف هو الهدف ، والغاية هى السيطرة على المتلقى وإخضاعه إلى اتجاه معين .

وقد افتن الكتاب فى فن الكتابة وأجادوا فى معانيهم وتأنقوا فى أساليبهم متأثرين بالبيئة الحضارية التى عاشوا فيها ، وبأذواقهم المرهفة محتفظين بجزالة الألفاظ ورصانة التعبير وصحة الأداء اللغوى حتى أصبح نتاجهم قمة البيان فى عصرهم ومحور الدراسة البيانية ، ومع احتفاظهم بهذه القيم التى تقوم عليها لغة العرب فقد حرصوا على أن تكون كتابتهم أسهل تناولا وأقرب فهما ووضوحا ، ويبدو هذا الطابع الجديد للأسلوب الأدبى فى تعريفهم للبلاغة .

وأصبحت السهولة عمدة البيان ، وأصبح لفظ (التكلف) سلاحا يشهر على مستويات اللغة التى تحتاج إلى وقفة تأمل وإعمال فكر ، وقد صبغ هؤلاء الكتاب ظاهرة السهولة بصبغة فنية ، وقالوا إنها تتبوأ المكانة العليا فى الفصاحة والبيان ، حتى يصبح من الصعوبة محاكاتها أو تقليدها ، وعرفت البلاغة بأنها هى التى إذا سمعها الجاهل ظن أنه يأتى بمثلها .

وهكذا تنوعت الأساليب المختلفة المتناقضة فى هذا العصر ، أساليب تعتمد القديم من اللمحة الدالة والإشارة الموجزة وتحتاج إلى شىء من الجهد والدربة وإعمال الفكر والتى تمثلها ظاهرة الإيجاز ، وأساليب تعتمد السهولة والبسط والاستطراد بما يلائم روح العصر وظواهر الحياة الاجتماعية المتحضرة ، فكان هذ التناقض فى الأساليب إنما هو انعكاس لظروف الحياة المتناقضة .

وكانت الحياة فى العصر العباسى تعطى صفة المشروعية لهـذا التناقض بين لغة الناس والحياة من ناحية ، والانتصار للإيجاز من ناحية أخرى ، بل إن هذا التناقض يبدو فى موقف هذه الطائفة من الـكتاب والأدباء ، فنى الوقت الذى تتشيع فيه لظاهرة السهولة تعطى لفكرة الإيجاز أهمية كبرى وتعتمدها فى كتاباتها كما تبدو من (التوقيعات) التى كانت أهم تقاليدها ورسومها الإيجاز .

وكان على درس البيان أن يستوعب هذا التناقض ، وأن يحتضن ذلك التنازع بين لغة الجمهور ولغة الخاصة ، بين الاستقرار والتطور ، وأصبحت كل موضوعات الدرس البيانى تدور فى فلك هذا الصراع والتنازع والتناقض ، ويـكفى أن نقف عند أى كتاب من كتب النقد والبيان لنجده يقف عند ظاهرة الإيجاز فيمتدحها كما يقف عند ظاهرة الاستطراد والإطناب فيمتدحها وهو يذم التصنيع أحيانا ، ويهتم به أحيانا أخـــرى حتى ليفرد له علما مستقلا بذاته .

وهكذا وقف درس البيان العربى حائرا بين القديم الذى يمتدحه ويعتز به والحديث الذى يعجب به ، ويتأثر بسحره ، وكان وراء هذا كله مبدأ تحقيق المنفعة ، والجرى وراءها استجابة لـكل مقام مقال ، والمقامات كثيرة ومتنوعة .

* * *

ولعل التناقض الاجتماعى الذى انعكس أثره على الدرس البيانى يكشف لنا مدى تأثر النقد الأدبى بهذا الاتجاه ، وكيف اضطربت المقاييس الجمالية التى يتلمسها النقـــد فى الفن الأدبى ، فقد تعددت الاتجاهات وتنوعت المذاهب والمدارس ، وتناقضت النظريات إزاء القيم الفنية ، واهتزت القيم إزاء تعدد البيئات الفـكرية والثقافية .

وكان هـــذا الاختلاف إزاء الحقيقة الجمالية سببا من الأسباب التى أوجدت الصراع بين الفلاسفة والنقاد ، فالحقيقة واحدة فى عرف الفلاسفة وثابتة لا تتغير ويجب أن تبقى واحدة بصرف النظر عن المقامات والأحوال واختلاف عقول السامعين وأذواقهم .

فإذا كانت الفلسفة تأخذ بالصدق من حيث هو ، أو بالحق من حيث هو دون نظر إلى صياغتها وتقريبها للنـــاس ، فان الحقيقة مختلفة عند النقاد ، والعناية إنما توجه إلى صياغتها وتقريبها للناس ، لإحداث التأثر والانفعال بها ، ويترتب على هـــذا أن الفلاسفة لا يحفلون بأسرار اللغة والتماس القيم الجمالية فيها ، فى حين يحفل النقاد بهذه المظاهر التى يراها الفلاسفة بعيدة عن الحقيقة ذاتها .

ومن هنا كان اتجاه النقاد إلى اعتبار الجمال فى الشكل ، وإلى أن قيمته ترجع إلى المتعة، وهكذا يفسر لنا انتصار البديع والصنعة على عمود الشعر العربى ، وأصبح سبيل الشعر عندهم هو سبيل الصياغة والزخرف والتصوير والنقش بصرف النظر عن الحقيقة فى ذاتها ، وأصبح أشعر الناس هو « من يأتى إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيسا (١) » ومن هنـــا كان الجمال عند أكثر النقاد جمالا بلاغيا أكثر منه جمالا طبعيا ثقافياً .

وكان انصراف النقاد إلى الشكل والزخرف له آثار خطيرة ، إذ ترتب على ذلك انصرافهم عن دراسة ظواهر أدبية لها شأنها تتصل بآراء الدرس الأدبى ومسائل الجمال التى تتصل بالأسس الجمالية والفروق النفسية والمواقف المختلفة الخاصة بكل جنس أدبى، فلم يعن النقد العربى بأجناس الأدب الموضوعية فى النثر ، كما لم يعرفها فى الشعر ، فلا نعلم فيه شيئا يعتد به خاصا بالقصة عامة ،

---

(١) نقد الشعر : ص ١٨ .

أو المقامة ، أو القصة على لسان الحيوان مثلا ، وإنما انحصر هم النقاد فى النثر الذاتى وما يتصل به ، وعند هؤلاء النقاد لا يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا .

فالجمال فى الشكل الذى يرجع إلى الألفاظ والصياغة هو أسمى ما يصل إليه الفنان عند هؤلاء النقاد ، أما سائر الغايات الأخرى فليست هدفا فى ذاتها ، فإن جاءت عفوا فيها ، وإلا فلا تأثير لها فى القيمة الجمالية للفن الأدبى ، فالغاية الأصلية هى إجادة التعبير وجمال التصوير ، فإذا اتفق للشاعر « معنى نبيل أو حكمة ، أو أدب حسن ، فذلك زائد فى بهاء الكلام ، وإن لم يتحقق فقد قام الكلام بنفسه ، واستغنى عما سواه .

وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة ، وكانت عبارته مقصرة عنها ، ولسانه غير مدرك لها ، حتى يعتمد دقيق المعانى من فلسفة اليونان ، أو حكمة الهند أو أدب الفرس ، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب ، وإن اتفق فى تضاعيف ذلك شىء من صحيح الوصف وسليمه ، قلنا له : قد جئت بحكمة وفلسفة ، ومعان لطيفة حسنة ، فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لا نسميك شاعرا ، ولا ندعوك بليغا »[(١)] .

ومن هنا لا نكاد نجد ناقدا عربيا واحدا فى هذا العصر يطالب الشاعر بالالتزام نحو المجتمع والحياة ، ومشاركته الإيجابية بفكره وعاطفته فى آلام الناس وآمالهم وأهدافهم ، وارتباطه بجماعته التى ينتمى إليها ، وقد نجد بعض

---

(١) الموازنة : ص : ١٨٢ — ط : صبيح .

الأدباء يلتزم بمجتمعه ولكننا نفتقد هذا الاتجاه عند النقاد ، فلم يطالبوا الشاعر بأى هدف يرتبط بحياة الجماعة وحاجاتها .

وإذا تحدثوا عن شرف المعنى(١) وأشادوا به واعتبروه مقياسا فى الشعر ، فإنهم يقصدون المعنى الجزئى الذى يتضمنه البيت ، وإلى اختيار الصفات التى ترضى الممدوح وتناسبه ، أو تصور المحبوب ، فى كلام مبهم غير محدد . فيقول قدامة : « وعلى الشاعر إذا شرع فى أى معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح وغير ذلك من المعانى الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك إلى الغاية المطلوبة »(٢) أى بما يشهد له بأنه بلغ الغاية فى الوصف بصرف النظر عن شعوره الخاص :

ويعقب على بيتى امرىء القيس :

فمثلك حبلى . .

قائلا : « وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه(٣) » فكل ما يهم قدامة هو أن يرسم طريق المنفعة إلى الشاعر ليحقق مأربه ، دون أن يلتفت إلى أى قيمة جمالية تتصل بالتجربة الشعورية والموقف .

ويعلق المرزبانى على قول امرىء القيس :

لنا غنم نسوقها غزار ... كأن قرون حليتها العصى

فتملأ بيتنا أقطا وسمنا ... وحسبك من غنى شبع ورى

فيقول : « ما رأيت أنذل منهما »(٤).

---

(١) انظر : نقد الشعر : ص ١ ـ ومقدمة (شرح ديوان الحماسة) للمرزوقى . ص : ٨.
(٢) نقد الشعر : ١٣
(٣) نقد الشعر : ١٨.
(٤) الموشح : ص : ٢٧ .

ويعلق الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب بقوله : « ومبعث النذالة هنا صدور مثل هذا القول الدال على القناعة والرضا بالقليل من متاع الحياة الدنيا من ملك أو من ابن ملك كان المفروض أن يملأ الدنيا جعجعة بأبهة الملك، وعظمة السلطان والاستهانة بالحياة فى سبيل الحفاظ على الجاه ، ويزكى هذا الفهم فى نظرنا ما نراه بعد من تعقيبه على أبيات أخرى لنفس الشاعر يتغنى فيها بسعيه وراء الملك . وفيها يقول :

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة ∴ كفانى ولم أطلب قليل من المال
ولكنما أسعى لمجد مؤثل ∴ وقد يدرك المجد المؤثل أمثالى

بقوله : « ما رأيت أفخر من قول امرىء القيس . . فلو أن ما أسعى . . الخ .

وبذلك يكون شرف المعنى فى أحد تفسيراته أمرا نسبيا ، فما يناسب النبلاء من الأفكار والمعانى يكون غير مناسب لعامة الناس ، ويكون خروج طبقة النبلاء عن مواقف المجد والشرف والعظمة إخلالا بمقياس شرف الفن ونحن نرى أن قول المرزبانى يجرنا الى مزالق كثيرة ، وتضطرنا إلى ربط كل طبقة من طبقات المجتمع بقيم محددة متعارف عليها ، وخروج أى منها عن تلك القيم يكون هدما أو اعتداء على شرف المعنى .

ويكون هذا المقياس إذا شيئا نسبيا معياريا ، يتعلق بالوسط الاجتماعى الذى يتعامل معه ، وليس أمرا موضوعيا يتعلق بالمعنى فى ذاته ، بل ممن صدر عنه القول ، وبمن نقل عنه الحديث ، وهنا تنتفى الموضوعية فى الرأى والدقة فى الحكم »[1] .

---

(١) الفكرة فى الأدب : الدكتور محمد عبد الرحمن شعيب : ص : ٨٦ ط : ١٩٧٥

ونلاحظ أن شرف المعنى يصحب دائما بشرف اللفظ ، مما يدل على اعتبار الشكل فى العمل الأدبى حتى عند من يقول بالمضمون ، فبشر بن المعتمر يقول فى صحيفته التى أوردها الجاحظ : « ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما ، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف » .

ويردد أبو هلال العسكرى نفس العبارة فى كتابه (الصناعتين) .

ومن هنا لا يطالبون الشاعر بأن يتقيد بالصدق أو بالكذب بل بالبراعة فى إجادة الصنعة والصياغة بصرف النظر عن مخالفته ، للحق فقدامة ابن جعفر يبيح للاديب أن يناقض نفسه ، وشرع له عدم مراعاة الواقع بقوله: « إن مناقضة الشاعر نفسه فى قصيدتين أو كلمتين (فى النثر) بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا أيضا ، غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، إذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندى يدل على قوة الشاعر فى صناعته واقتداره عليها »(١).

فتناقض الأديب لا يشكل خطرا على أدبه وسلامة تفكيره ، ولا يحط من قيمة الفن الادبى بوجه عام ، كل ما هنا لك أنه يطالب بألا تكون هذه الاستحالة وهذا التناقض فى موقف واحد ، وفى الكلام نفسه ، والحال نفسه حتى لا ينكشف أمره .

« ولو أنهم قيدوا ذلك بتصوير المواقف موضوعيا من وجهتى نظر مختلفتين ، كما يحدث لمؤلفى المسرحيات والقصص مثلا فى تصويرهم المواقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة ، لما تنافى ذلك مع الصدق فى ذاته ، ولكنهم أطلقوا العنان للشاعر فى عدم مراعاة الواقع ، بل إنهم أخذوا يلقنون الشعراء وسائل الحظوة لدى الممدوحين بنصائح لا صلة لها بصدق الشاعر وصدق الموقف »(٢).

---

(١) نقد الشعر : ص : ١٤ .

(٢) النقد الأدبى الحديث : ص : ٢٢٣ .

على أننا نجد من نقاد العرب من التفت إلى أن الصدق هو موافقة الواقع ، وهذا الصدق المطابق للواقع هو من أسرار خلود الأدب .

يقول ابن رشيق : « وليس فى العرب قبيلة إلا وقد نيل منها ، وهجيت، وعيرت ، فحط الشعر بعضا منهم بموافقة الحقيقة ، ومضى صفحا عن الآخرين لما لم يوافق الحقيقة ، ولا صادف موضع الريبة »[1] .

وبهذا المقياس ترتبط القيمة الجمالية بالصدق ، أو بالحق ، فالرؤية الصادقة تكشف عن جمال الأشياء فى ذاتها ، لأن الجمال هو الصدق ، وهو نفس الاتجاه الذى وجدناه عند بعض علماء الجمال المحدثين[2] .

كما أننا وجدنا من نقاد العرب من يربط الجمال بالغاية الخلقية ، وهو امتداد للفكر الأدبى فى العصر الإسلامى ، فى الوقت الذى لا يتجاهل فيه القيم الفنية والنفسية ،وبزوغ هذه النظرية الأخلاقية يرجع إلى الغاية التى وضعت للفن من حيث هو يرشد إلى الخير ويوصى بكراهية الشر ، ويصحح السلوك ويهذبه وكذلك ما فرض على الفنانين من مطلب القيام بدورهم فى تثقيف الجماهير ، وتقوية الروح المعنوية أو القومية فى الشعب، ونشر فضائل ضبط النفس والاجتهاد »[3] .

فالصدق عندهم هو « الصدق الفنى » حتى يكون الشعر صورة صادقة للشاعر وبيئته ، ومن هنا قرروا ضرورة التلاؤم بين ما يرى الشاعر وما يصف وبين واقعه وصوره ، حتى يكون الصدق والمطابقة ، ولا يكون التكلف والكذب .

---

(١) العمدة : ١ / ٩٨ .

(٢) انظر : مقالات فى النقد : ماثيو أرنولد: ص : ٩١ .

(٣) الأسس الجمالية فى النقد العربى : ٩٦ .

ويربط حازم قضية الصدق بفكرة التخييل والمحاكاة ، ويجعل المعانى الصادقة المرتبة الأولى ، ولا يبيح للشاعر أن يرجع إلى القول الكاذب « إلا حيث يعوزه الصادق » وهو لم يقدم المعانى الصادقة لهدف خلقى ، وإنما قدمها لأنها أقوى فى التخييل ، فهى لا تثير فى الفكر معارضة تضعف أثر المحاكاة .

وطبقا لهذه القيمة قسموا صنوف الشعر : « فشعر هو خير كله : وذلك ما كان فى باب الزهد والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك ، وشعر هو ظرف كله : وذلك القول فى الأوصاف والنعوت والتشبيه ، وما يفتن من المعانى والآداب ، وشعر هو شر كله : وذلك هو الهجاء ، وما تسرع به الشاعر إلى أعراض الناس »[1].

فبقدر ما يتوافر فى الشعر من قيمة خلقية تكون له المرتبة الأعلى ، وبقدر ما يتوافر فى الشعر من عظات ومواعظ ومثالية خلقية ينال التقدير والإعجاب .

ومن تعريفات البلاغة التى أوردها الجاحظ أنها « ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار ، وما بصرك مواقع رشدك وعواقب غيك[2] » ! !

والقيم الجمالية تنبع من منابع الحق والخير .

وفى مساجلة جرت بين أبى بكر محمد بن القاسم الأنبارى وأبى العباس عبد الله بن المعتز كتب ابن الأنبارى إليه : جرى فى مجلس الأمير ذكر الحسن بن هانىء والشعر الذى قاله فى المجون ، وأنشده وهو يؤم قوما فى صلاة وهو أن لكل ساقطة لاقطة ، ولكل كلام رواة ، وكل مقول محمول ...

---

(١) العمدة : ١ / ٧٦ .

(٢) البيان والتبين : ١ / ١١٤ .

فكان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم ولا يدونونه فى كتبهم ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم ، لأن ذوى الأقدار والأسنان يجلون عن روايته ، والأحداث يغشون بحفظه ، ولا ينشد فى المساجد ولا يتجمل بذكره فى المشاهد ، فان صنع فيه غناء كان أعظم لبليته لأنه إنما يظهر فى غلبة سلطان الهوى ، فيهيج الدواعى الدنيئة ، ويقوى الخواطر الرديئة .

والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوى ، ونفسه الأمارة بالسوء ، والنفس فى انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها .

والحسن بن هانى ، ومن سلك سبيله من الشعر الذى ذكرناه ، شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم ، وحسنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذم أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصور أن يستقبح ما استحسنوه ، ويتنزه عن فعله وحكايته ، وقول هذا الخليع : « ترك ركوب المعاصى إزراء بعفو الله تعالى » حض على المعاصى أن يتقرب إلى الله عز وجل بها تعظيما للعفو ، وكفى بهذا مجونا وخلعا داعيا إلى التهمة لقائله فى عظم الدين ، وأحسن من هذا وأوضح قول أبى العتاهية :

يخاف معاصيه من يتوب   فكيف ترى حال من لا يتوب[1] » .

وهذا النص وثيقة تكشف عن اتجاه أصحاب الالتزام الخلقى الذى ينفر من الشعر الخليع الذى يصور الرذائل ، ويكشف ما يجب أن يستر حتى

---

(١) جمع الجواهر : ٤١ .

ولو بلـغ مثل هذا الشعر القمة فى الأداء الفنى ، لمـا لمثل هذا الشعر من أثر خطير على أخلاق الناشئة وذوى النفوس الضعيفة وبخاصة إذا اقترن هذا الشعر بفن الغناء لأن هذا تحريك للغرائز والشهوات .

وأصحاب هذا الاتجاه يجعلون القيمة للمضمون والأفـكار القوية السليمة وكل ما يطالب به الأديب هو السهولة والوضوح حتى يصل إلى أكبر عدد ممكن من المتلقين الذين يتوجه إليهم الأديب بفنه ، والانصراف إلى الشكل وإغراق الأسلوب بالمحسنات يقلل من القيمة الجمالية للعمل الفنى لأن الأدب حينئذ يبتعد عن هدفه ووظيفته وهو إصلاح حال الناس والسمو بعواطفهم.

فليس بصحيح ما يتردد على ألسنة بعض المعاصرين من أن النقد العربى لم يتجاوز فى تقويمه للشعر الناحية الفنية ، بل إننا نرى رسالة الأديب الاجتماعية واضحة عند أصحاب هذا الاتجاه ممن يلزمون الأدباء باختيار الموضوعات النافعة والأفـكار السامية التى تنمى الفضائل وتحقق الغاية الخلقية التى لها دورها الهام فى النهوض بالمجتمع .

* * *

وهكذا نجد أن الحـكم الجمالى فى النقد العربى على ضوء القيمة الاجتماعية لم يكن قائما على فـكرة فلسفية أو نظرية علمية بالمفهوم الحديث ، وإنما كان على أساس من أن الأدب ظاهرة اجتماعية تؤثر فى الحياة وتتأثر بها .

وقد وضح لنا كيف كان للحياة الاجتماعية أثرها الخطير فى تحديد مسار الدرس البيانى ومفاهيمه والاتجاه نحو تحقيق المنفعة طبقا للتغيرات والقيم الاجتماعية السائدة ، وكيف كانت مقولة (لـكل مقام مقال) . و (لـكل طبقة ما يناسبها من القول) مظهر من مظاهر تأثر البيان والنقد بالحياة الاجتماعية ثم كيف وجد بعض النقاد أن وظيفة الأدب ليست هى

إمتاع المتلقى ومخاطبة الشهوات والغرائز حتى يجذب الأديب جمهوره وتكون له الحظوة ، وإنما للأدب رسالته فى النهوض بالحياة على ضوء القيم الدينية والمثل الخلقية ، فالفن والخلق والدين منبعها واحد ، وهدفها واحد ، ومن هنا تحدد وظيفة الفنان على ضوء هذا الفهم الخلقى ، وعلى ضوء مايقدم الفنان من نماذج السلوك القويم لمجتمعه .

* * *

خاتمـــة البحث

تناول البحث الظاهرة الجمالية ومـــدى أهميتها على اعتبار أنها أعظم المتناقضات فى حياة الإنسان ، والتى ظلت الإنسانية من خلال الفكر الفلسفى والأدبى تبحث عن « معايير » موضوعية يقاس بها الجمال .

وقد انقسمت الدراسة بطبيعتها بابين :

عالج الباب الأول — الذى انتظم فصلين — محاولة تحديد مفهوم الجمال ووضع معايير له فى الفكر الغربى ابتداء من الفكر الإغريقى والرومانى إلى قيام (علم الجمال) فى الفكر الأوربى الحـــديث منذ محاولة (بومجارتن) وضع منطق للخيال ، وجد فيه المفكرون من بعده إمكانية تحـديد الجمال ووضع معايير للحكم والتقويم الجمالى ، سواء عند المثاليين الذين يرون أن العمل الفنى غاية لا وسيلة ، وأنه عالم لا علاقة له بالخير ولا بالشر ، فهو عالم أثيرى خالص ، ينطلق فى حرية بعيـــدا عن كل قيد خارجى يحدّ من انطلاقه فلا علاقة له بالعواطف أو الحواس أو المدركات العقلية ـ أو عند الواقعيين الذين حاولوا أن يتخلصوا من الارتباط بفلسفات العصور القديمة وذهبوا إلى أن الجمال صفة ينسبها الإنسان إلى الأشياء التى يثير إدراكه لها انفعالا مريحا .

ولـكل اتجـــاه مدارسه وأصوله وقواعده ومعاييره الجمالية التى تتفق مع ما يذهب إليه فى فلسفة الفكر والحياة .

وفى مجال النقد الأدبى تبلور هذا التفكير الجمالى فى اتجاهين يقف كل منهما فى مواجهة الآخر موقف النقيض ، ودارت حولهما قضايا النقد بصفة عامة والأدب بصفة خاصة .

أولهما : الفن للفن : وهو اتجاه مرتبط بالمثالية الجمالية في جـــذوره التاريخية وبالحركة الرومانسية بعد أن تحولت من الثورية إلى هروب من الحياة ، وهي في نفس الوقت صيحة مدوية ضد الواقعية التي تهبـــط بالفن إلى الحياة .

الآخر : الفن والمجتمع : وهو اتجاه وإن كان يرجع في جذوره إلى دعوة « أفلاطون » إلى الغاية الخلقية في الفن ، إلا أن العلاقة بين الفن والمجتمع قد أخذت أعماقا بعيدة نتيجة للمنطق العلمي والاجتماعي في حياة الإنسان التي كشف عنها « دوركايم » و« فرويد » ؛ وقد ساعدت مثل هذه الدراسات مع التغيرات السياسية والاجتماعية في حياة البشر بعد الحروب العالمية الأخيرة على الاتجاه بالفن اتجاها اجتماعيا بالنظر إلى الإبداع الفني على أنه ثمرة من ثمرات المجتمع ، وأن العمل الفني تـكشيف لميول المجتمع ورغباته وحاجاته وله جـذوره التي تتجاوز فردية الفنان إلى كيان الجماعة ، ومن ثم تبرز وجهة النظر الاجتماعية في تفسير الفن وتقويمه والحـكم عليه .

* * *

وتناول الباب الثاني : الفـكر الجمالي عنـــد العرب محاولا الوقوف على الأسس الفلسفية والنفسية والمذاهب الجمالية التي قام عليها والتي كانت أساسا في وضع المعايير للحكم الجمالي عندهم ، وقد كان من ثمرات الجهـــد في الفصلين اللذين انتظم منهما هذا الباب ما يأتي :

١ — محاولة فلاسفة المسلمين الصادقة في تناولهم لفـكرة الجمال ووضع معايير له في إطار من الحسية مستعينين في ذلك بفلسفة « أرسطو » وآرائه في الشعر . وقد تعرضت الدراسة من خلال ذلك إلى كثير من قضـايا الفن

ومسائله ، كما كشفت عن الأثر الكبير للمفكرين العـــرب فى محاولة وضع (علم الجمال العربى) .

٢ — ودون الدخول فى متاهات (الميتافيزيقا) نجد النقد الجمالى عند نقاد العرب لا يكاد يترك عنصرا من عناصر العمل الأدبى إلا ووقف عنده ليبرز مقوماته الجمالية ، ويضع معايير الحكم عليه .

٣ — تحدثوا عن عملية (الإبداع الفنى) وما يتصل به من أصل العبقرية وكانت لهم وقفات أصيلة ومميزة أمام فكرة الفن بين التلقائية والإرادية .

٤ — أطالوا الحديث فيما يطلق عليه المحدثون الانفعال والعواطف ، فتناولوا الينابيع التى يتفجر منها الشعر ، وقالوا بأن الطبع لا يكفى بل لا بد من المثير أو الدافع وقد فصلوا القول فيه .

وتنبهوا إلى مسألة من أدق مسائل فلسفة الجمال وقضايا الفن وهى أن الرؤية الفنية حدس وكشف ، لأنها لا تقف عند حد الصفات المادية للأشياء فى وجوه تفوق الحصر ، كما وقفوا عند مسألة أخرى من أدق مسائل علم الجمال وهى دور الفهم فى تحويل الإدراك الحسى إلى تجربة ، وكان لهم السبق فى مثل هذه المسائل الجمالية التى اتخذت معايير جمالية للحكم عند المحدثين .

٥ — وكان من أبرز ما تناولوه (الخيال والتخييل) ، فالخيال عندهم هو الدعامة الأولى التى يرتكز عليها الأديب منشئا أو ناقدا ، ودراستهم للخيال تكاد تنحصر فى الخيال التأليفى الذى يتجلى فى رسم صور تكثر أو تقل لتؤلف عملا فنيا متكاملا .

وقد فرقوا بين الخيال والوهم على أساس قيام الخيال على الحقائق وارتباطه بحقائق الأشياء ، وحقائق الوجدان وانفعالاته ربطا لا ينكره حس ولا عقل أما الوهم فهو بعيد عن هذه الحقائق ولهذا فهو وسيلة إفساد للعمل الفنى .

٦ — ومن المبادىء الجمالية المقررة عند نقاد العرب عامل (الغرابة والندرة) فى الصورة الأدبية فالصورة الأدبية الشائعة التى يتداولها الشعراء تفقد الإحساس الجمالى بها ، وندرة حصول الصورة تكسبها خفاء وجمالا ، إذ قلة التكرار على الحس توجب الغرابة التى تكسب الشىء جمالا ، ومن هنا فرقوا بين الغموض الفنى الذى يزيد العمل الأدبى جمالا ، وبين التعقيد المذموم الذى يشين العمل الفنى .

٧ — ومن أهم ما تنبه إليه نقاد العرب هو أن العمل الفنى لا يقاس بمقاييس العقل وحده ، لأن الصورة الأدبية بما تعكس من أحاسيس وعواطف تفقد بذلك وضوحها الذهنى ، فاذا تناولها الناقد بمقاييس المنطق والعقل أصبحت مرفوضة ، لأن الناقد لابد أن يحس التجربة التى عاناها الأديب المبدع ، وأن يكون مشاركا له فى وجدانياته وعواطفه .

٨ — ومن المعايير الجمالية الموضوعية (الأصالة والابتكار) على اعتبار ارتباط هذا المعيار بقدرة الفنان الذاتية على التأمل والملاحظة وتفرده فى إبراز كل ما يتناوله من مضمون .

ومن هنا وقف نقاد العرب ليتحروا مدى أصالة كل أديب وابتكاره وابتداعه فى فنه ، حتى يمكنهم تحديد مكانته ، ودفعهم هذا إلى الوقوف أمام النص ورده إلى صاحبه ، واضعين يدهم على الأخذ والاقتفاء ، مفصلين القول فى ذلك .

٩ — أدرك نقاد العرب أهمية الكلمة باعتبارها العنصر الرئيس فى العمل الأدبى ، فوقفوا على خصائصها الفنية والجمالية ، ووضعوا معايير لكل لفظة على انفرادها ، ومعايير للألفاظ مؤتلفة ، وقد خضعت هذه المعايير كلها لقانون التناسب والتناسق الجمالى .

١٠ — وقف نقاد العرب بعمق وتفهم على مقياس من أهم مقاييس الجمال الموضوعية وهو (التكوين الذهنى) للعمل الفنى، وما يتصل بذلك من عمليات عقلية تتجمع من خلالها عناصر العمل الفنى، وتنبض فى ثناياها حركات الإبداع وقد كشفوا عن الأبعاد النفسية والفنية والجمالية موضحين مناهج الأدباء ومنازعهم نحو التكوين على أسس عميقة بعيدة عن السطحية، لأنها تكشف عن تجسيم الصورة الذهنية فى أشكال من البناء الفنى القائم على أسس جمالية وتتناول الشكل والمضمون.

١١ — وفى مقدمة المعايير الجمالية عند نقاد العرب (الإيقاع) وهو الترديد المتواصل لنظام معين، وانسجام هذا الترديد أثناء استمراره وتواصله فالإيقاع هو سر الفنون عندهم لأنه يمثل حركة القلب وحركة النفس واضطراب العواطف لأنه ينبع من القلب ويتجه إلى القلب.

وقد وضع النقاد أيديهم على الأسرار الخفية للإيقاع الزمانى والمكانى، ووقفوا على القوانين التى تحكمه، واهتدوا إلى صلته بالنفس الإنسانية والتركيب الجسمانى، وما يحققه الإيقاع من انسجام وقوة وجمال، واتخذوه معيارا من أهم معايير الجمال التى تتعمق العلل فى الاستحسان والاستهجان.

١٢ — ومن المعايير الجمالية (معيار القيمة الاجتماعية) أى الفائدة التى تعود على الجماعة من عمليات الإبداع الفنى، إذ كلما أدى الفن دوره فى خدمة الجماعة كان ذلك من أسباب جماله، ولم يكن الأدب العربى فى عصوره المختلفة بمعزل عن الحياة، ولم يكن الشعر بمعزل عن الدين، وكان لابد وأن يتأثر النقد الأدبى بالاتجاهات السياسية والاجتماعية، فالشعر عند نقاد العرب هو ما يرى السامع فيه نفسه، وكما يرجع العمل الأدبى عندهم إلى أمور خاصة بدوافع الإبداع فهو يرجع أيضا إلى أمور ترجع إلى المجتمع، وإذا كانت مقاييس الجمال عند نقاد العرب تتجه إلى الشكل والصياغة فإنها لم تغفل أبدا المضمون الاجتماعى.

وعلى الله قصد السبيل

دكتور

منصور عبد الرحمن

ثبت المصادر والمراجع

١ — الإبانة عن سرقات المتنبي ـ العميدى ط : دار المعارف ١٩٦١

٢ — اتجاهات النقد الأدبى فى القرن الخامس ـ د . منصور عبد الرحمن
ط : الأنجلو ١٩٧٠

٣ — اتجاهات النقد الأدبى من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع .
د . منصور عبد الرحمن : الأنجلو ١٩٧٩

٤ — اتجاهات نقد الشعر فى مصر ـ د عبد الواحد علام
ط : الشباب ١٩٧٩

٥ — إحياء علوم الدين ـ الغزالى ط : خليفة ١٢٠٩ هـ

٦ — إخبار العلماء بأخبار الحكماء ـ القفطى ط : لجنة التأليف ١٩٣

٧ — أدب الكاتب ـ ابن قتيبة ط : مصر ١٣١٠ هـ

٨ — الأدب وفنونه ـ د . عز الدين إسماعيل ط : رابعة ١٩٦٨

٩ — أرسطو طاليس (فن الشعر) تحقيق : د . عبد الرحمن بدوى
ط : النهضة ١٩٥٠

١٠ — أساس البلاغة ـ الزمخشرى ط : إحياء المعاجم : ١٩٥٣

١١ — أسرار البلاغة ـ عبد القاهر الجرجانى ط : المنار ١٣٠٢ هـ

١٢ — الأسس الجمالية فى النقد العربى ـ د . عز الدين اسماعيل
ط : دار الفكر ١٩٦٨

١٣ — الأسس النفسية للابداع الفنى ـ د . مصطفى سويف
ط : دار المعارف ١٩٥٠

١٤ — الأسلوب ـ أحمد الشايب ط : ثالثة ١٩٤٦

١٥ — الاشتراكية والثقافة ـ (مجموعة مقالات) ط : معهد تاريخ الفنون
موسكو ١٩٧٤

١٦ ـ الاشتراكية والفن ـ إرنست فيشر كتاب الهلال : يونيو ١٩٦٦
١٧ ـ أصول النقد الأدبى ـ أحمد الشايب ط : ثالثة النهضة ١٩٤٦
١٨ ـ إعجاز القرآن ـ الباقلانى . تحقيق : سيد صقر ط ١٩٥٤
١٩ ـ أفلاطون ـ د أحمد فؤاد الأهوانى ط : دار المعارف
٢٠ ـ ألوان ـ د . طه حسين ط : دار المعارف
٢١ ـ أمالى السيد المرتضى ط : دار السعادة
٢٢ ـ الإمتاع والمؤانسة ـ التوحيدى ط : لجنة التأليف ١٩٣٩
٢٣ ـ امرؤ القيس . طاهر أحمد مكى ط : دار المعارف ١٩٦٧
٢٤ ـ الإيضاح . القزوينى ط : ثانية : صبيح
٢٥ ـ بحث فى علم الجمال ـ جان برتليمى ط : نهضة مصر ١٩٧٠
٢٦ ـ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . د . إبراهيم سلامة
ط : الأنجلو ١٩٥٢
٢٧ ـ البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها ـ أمين الخولى ١٩٣١
٢٨ ـ بندتو كروتشيه ـ د عبد الرحمن بدوى ط : ١٩٦٠
٢٩ ـ البيان والتبين ـ الجاحظ . تحقيق : هارون ط : ١٩٤١
٣٠ ـ تاريخ النقد العربى ـ د . محمد زغلول سلام ط : د المعارف
٣١ ـ التفسير النفسى للأدب ـ د . عز الدين اسماعيل
ط : دار المعارف ١٩٦٣
٣٢ ـ تيارات أدبية ـ د . إبراهيم سلامة الأنجلو ١٩٥١
٣٣ ـ ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ط : ثانية ١٩٦٨
٣٤ ـ الجمال فى تفسيره الماركسى ـ م . ب : بسكين ط : دمشق ١٩٦٢
٣٥ ـ جواهر الألفاظ ـ قدامة بن جعفر ط : الخانجى ١٩٣٢
٣٦ ـ الحيوان ـ لأبى عثمان الجاحظ ط : ١٣٥٧ هـ

٣٧ ـ خزانة الأدب ـ البغدادى ط : بولاق

٣٨ ـ دراسات فى علم النفس الأدبى ـ حامد عبد القادر

ط : النموذجية : ١٩٤٩

٣٩ ـ دراسات فى نقد الأدب العربى ـ د . بدوى طبانه

ط : الأنجلو ١٩٦٥

٤٠ ـ دلائل الإعجاز ـ عبد القاهر الجرجانى ط : المنار ١٣٦٧ هـ

٤١ ـ دور الكلمة فى اللغة ـ أولمان . ترجمة د . كمال بشر

ط : ١٩٦٢

٤٢ ـ الذوق الأدبى ـ أرنولد بينت . ترجمة د . على الجندى ١٩٥٧

٤٣ ـ رسائل البلغاء ـ جمعها : كرد على ١٩١٣

٤٤ ـ رفع الحجب المستورة فى محاسن المقصورة ـ الغرناطى ١٩٢٥

٤٥ ـ زهر الآداب ـ الحصرى ط : إحياء الكتب المصرية

٤٦ ـ سارتر مفكرا وإنسانا ـ بالاشتراك ـ دار الكاتب العربى

٤٧ ـ سارتر والوجودية ـ البيريسى . ترجمة د . سهيل إدريس

بيروت ١٩٥٤

٤٨ ساعات بين الكتب ـ العقـــاد ط : النهضة : ١٩٦٥

٤٩ ـ سر الفصاحة ـ ابن سنان الخفاجى ط : ١٩٥٣

٥٠ ـ السرقات الأدبية ـ د . بدوى طبانة ط : الرسالة ١٩٥٦

٥١ ـ شرح ديوان الحماسة ـ المرزوقى ط : لجنة التأليف ١٩٥١

٥٢ ـ الشعر العربى الحديث ـ جليل كمال الدين ط : بيروت

٥٣ ـ الشعر والشعراء ـ ابن قتيبة ط : دار المعارف ١٩٦١

٥٤ الشفاء ـ ابن سينا ـ تحقيق د . عبد الرحمن بدوى ط : ١٩٤٦

٥٥ الصبح المنبى عن حيثية المتنبي ـ البديعى ط : ١٣٥٠ هـ

٥٦ ـ الصناعتين ـ أبو هلال العسكرى ط : ثانية ـ صبيح
٥٧ ـ الضرائر ـ الألوسى ط : السلفية ١٣٤١ هـ
٥٨ ـ طبقات الشعراء ـ ابن سلام الجمحى ط : السعادة
٥٩ ـ طبيعة الفن ومسئولية الفنان ـ د . محمد النويهى ط : ١٩٥٧
٦٠ ـ الطـــراز ـ العلوى دار الكتب الخديوية ١٩١٤
٦١ ـ عرض موجز للمادية الديالكتيكية ـ بوهستفيك
دار التقدم . موسكو
٦٢ ـ علاقة الفن بالواقع ـ ج . نيدوشفين ط : الفكر الجديد . بيروت
٦٣ ـ علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ـ مجاهد عبد المنعم مجاهد
ط : ١٩٧٨
٦٤ ـ علم الجمال والنقد الحديث ـ عبد العزيز حمودة ط : الأنجلو
٦٥ ـ عيار الشعر ـ ابن طباطبا العلوى ط : التجارية ١٩٥٦
٦٦ ـ الفكرة فى الأدب ـ د . محمد عبـــد الرحمن شعيب
ط : دار التأليف ١٩٧٥
٦٧ ـ فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى ـ د . رجاء عيد ط : ١٩٧٤
٦٨ ـ فلسفة الجمال ـ أ . ن . جاريت ط : دار الفكر العربى
٦٩ ـ فلسفة وفن ـ د . زكى نجيب محمود الأنجلو ١٩٦٣
٧٠ ـ فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ـ د . زكريا إبراهيم
مكتبة مصر ١٩٦٦
٧١ ـ فن الشعر ـ د . إحسان عباس ط : ثالثة : دار الثقافة بيروت
٧٢ ـ فن الشعر لهوراس ـ د . لويس عوض ط : النهضة المصرية ١٩٤٧
٧٣ ـ فن الشعر ـ د . محمد مندور المكتبة الثقافية
٧٤ ـ فنون الشعر فى مجتمع الحمدانيين ـ د . مصطفى الشكعة
ط : الأنجلو ١٩٥٨

٧٥ ـ الفهرست ـ ابن النديم ط : ليبزج ١٨٧٢
٧٦ ـ فى النفس والعقل ـ د . محمود قاسم ط : الأنجلو ١٩٥٤
٧٧ ـ فى نقد الشعر ـ د . محمود الربيعى ط : دار المعارف ١٩٦١
٧٨ ـ قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ـ د . بدوى طبانة
ط : الأنجلو ١٩٥٤
٧٩ ـ قضايا النقد الأدبى ـ د . بدوى طبانة ط : الأنجلو ١٩٧١
٨٠ ـ قضايا معاصرة فى الأدب والنقد ـ د . محمد غنيمى هلال
ط : نهضة مصر
٨١ ـ الكامل ـ ابن الأثير ط : الأهلية ١٣٠٣ هـ
٨٢ ـ كانت أو «الفلسفة النقدية» ـ د . زكريا إبراهيم ط : مصر للطباعة
٨٣ ـ كتاب أرسطو طاليس فى الشعر تحقيق : د . شكرى عياد : ١٩٦٧
٨٤ ـ كتاب التعريفات ـ الشريف الجرجانى ط : الحميدية ١٣٢١ هـ
٨٥ ـ ماركسية القرن العشرين ـ روجيه جارودى بيروت ١٩٦٧
٨٦ ـ مبادىء علم الجمال ـ شارل لالو ترجمة . مصطفى ماهر ١٩٥٩
٨٧ ـ مبادىء النقد الأدبى ـ أ . أ . ريتشاردز .
ترجمة : مصطفى بدوى ١٩٦١
٨٨ ـ المتنبى بين ناقديه د ـ محمد عبد الرحمن شعيب : دار المعارف ١٩٦٤
٨٩ ـ المثل السائر ـ ابن الأثير ط : ١٩٥٩
٩٠ ـ المجمل فى فلسفة الفن ـ كروتشه . ترجمة : سامى الدروبى
٩١ ـ محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى ـ د . محمد مندور ١٩٥٧
٩٢ ـ المدخل إلى النقد الأدبى الحديث ـ د . محمد غنيمى هلال .
ط : رابعة ١٩٦٩

٩٣ ـ مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ـ أ . كاسيرو
الأندلس : بيروت

٩٤ ـ مسائل فلسفة الفن المعاصرة ـ م . جويو. ترجمة : الدروبى ١٩٤١

٩٥ ـ مشكلات علم الجمال الحديث . ا . ستاخوف ط : القاهرة ١٩٧٩

٩٦ ـ مشكلة السرقات الأدبية ـ د . محمد مصطفى هدارة ط . ١٩٥٨

٩٧ ـ مصادر التفكير النقدى والبلاغى عند حازم القرطاجنى ـ
د . منصور عبد الرحمن الأنجلو ١٩٨٠

٩٨ ـ المقابسات . التوحيدى . تحقيق : السندوبى
ط : التجارية ١٩٣٩ .

٩٩ ـ مقالات فى النقد ـ ما ثيو أرنولد ـ ترجمة : على عزت ١٩٦٦

١٠٠ ـ مقدمة ابن خلدون ط : البهية

١٠١ ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ حازم القرطاجنى
ط : تونس ١٩٦٦

١٠٢ ـ منهج الزمخشرى فى تفسير القرآن ـ د . مصطفى الجوينى
ط . ١٩٥٩

١٠٣ ـ الموازنة بين أبى تمام والبحترى ـ الآمدى . ط : صبيح

١٠٤ ـ موسيقى الشعر ـ د . إبراهيم أنيس ط : الأنجلو ١٩٥٢

١٠٥ ـ الموشح المرزبانى ط : السلفية ١٣٤٣

١٠٦ ـ النقد الأدبى ـ د . شوقى ضيف ط : دار المعارف ١٩٦٦

١٠٧ ـ النقد الجمالى ـ روز غريب ط : بيروت ١٩٥٢

١٠٨ ـ نقد الشعر . قدامة بن جعفر ط : الخانجى ١٩٦٣

١٠٩ النقد العربى الحديث ـ د . محمد زغلول سلام ط : الأنجلو ١٩٦٤

١١٠ ـ النقد الموضوعى ـ د . سمير سرحان ط : الأنجلو

٣١١ ـ النقد النفسي عند ريتشاردز ـ د . فايز اسكندر ط : الأنجلو
١١٢ ـ نماذج من النقد الأدبي ـ إيليا حاوي ط : دار الكتاب اللبناني
١١٣ ـ نهاية الأرب ـ النويري ط : دار الكتب المصرية ١٩٤٩
١١٤ ـ هذه هي الوجودية ـ بول فولكييه ـ ترجمة : عيتاني .
بيروت ١٩٥٦
١١٥ ـ هل يمكن قيام أخلاق وجودية ـ د . عبد الرحمن بدوي ١٩٥٣
١١٦ ـ واقعية بلا ضفاف ـ روجيه جارودي دار الكتاب العربي
١١٧ ـ وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي ـ
د . محمد النويهي ١٩٦٦
١١٨ ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ القاضي الجرجاني ١٩٤٨
١١٩ ـ وفيات الأعيان ـ ابن خلكان ط : دار المأمون

المراجع الأجنبية

1 — A. literary History of The Arabs By: Reyinold. ANiclolson .

2 — Arabic Literature, An Introducion H, A, R. Gibb.

3 — Bote, W. J. Prefaces to Criticism.

4 — Bradley : Oxford Lectures On Poetry.

5 — Collected Esays By: Redd H.

6 — Encyclopedia of Islam.

7 — Sistuations . Sartre . Gallimard.

فهرست تحليلى للموضـــوعات

الإنسان ـ الفكر الفلسفى لم يكن له أثر فى تـكوين مذاهب أدبية وكان له أثره العميق فى الدرس البياني ـ « الفارابى » يرى أن التخييل غير مرتبط بالحقيقة والواقع — الجمال يتمثل فى الصورة لا المادة عند « ابن سينا » وغايته المتعة لا المنفعة ـ محاولة « ابن رشد » ربط (فن الشعر) لأرسطو بالأدب العربى ـ الجمال عند « الغزالى » مرتبط بالحواس ولا يدرك إلا بها ـ « أبو حيان » يتناول مشكلة الجمال فى الطبيعة والفن ـ أثر فلاسفة المسلمين فى محاولة وضع (علم الجمال العربى) .

الفصل الثانى :

معايير جمالية لعناصر العمل الأدبى ـ (الإبداع الفنى) وما يتصل به من أصل العبقرية ـ آراء مميزة وأصيلة حول فكرة الفن بين التلقائية والإرادية ـ (الانفعال والعواطف) وما أطلقوا عليه مصطلح المثير والدافع ـ الرؤية الفنية حدس وكشف ـ دور الفهم فى تحويل الإدراك الحسى إلى تجربة ـ (الخيال والتخييل) الخيال هو الدعامة الأولى التى يرتكز عليها الأديب ـ حصر جهودهم فى الخيال التأليفى ـ الفرق بين الخيال والوهم — (الغرابة والندرة) من أهم المعايير الجمالية ـ الندرة تزيد الشىء خفاء وجمالا ـ (المقياس العقلى) العمل الفنى لا يقاس بمقاييس العقل وحده ـ الناقد لابد أن يعيش تجربة الأديب حتى يمكنه التقويم — (الأصالة والابتكار) معيار الأصالة والابتكار يحدد مكانة الأديب — (قوانين التناسب) معيار جمالى تخضع له الكلمة والنظم ـ (التكوين الذهنى) وما يتصل به من عمليات عقلية ونفسية تتجمع من خلالها عناصر العمل الفنى — الكشف عن الأبعاد النفسية والفنية والجمالية لمناهج الأدباء فى التكوين — تجسيم الصورة الذهنية فى أشكال

من البناء الفنى على أسس جمالية — (الإيقاع) الأسرار الخفية للايقاع الزمانى والمكانى — قوانين الإيقاع تتصل بالنفس الإنسانية والتركيب الجسمانى — الإيقاع وما يحقق من انسجام وقوة وجمال - الإيقاع الموسيقى عند نقاد العرب قيمة جمالية نفسية ترتبط بالمضمون الأدبى - قوانين الإيقاع هى التى تفصل بين السجع والفاصلة فى القرآن - فنون بلاغية تكشف عن تمثل العرب للايقاع الدلالى .

(القيمة الاجتماعية) كمعيار جمالى — الشاعر العربى يعبر عن مشاعر الجماعة من خلال شعوره — الأدب العربى لم يكن بمعزل عن الحياة فى عصوره المختلفة .

فكرة (الفن للفن - والفن للمجتمع) لم تكن بعيدة عن تاريخ النقد العربى - النقد الأدبى عند العرب كان مواكبا للتغيرات الاجتماعية عبر عصوره - مقاييس النقد الجمالى عند العرب تتجه إلى الشكل والصياغة ولا تغفل المضمون الاجتماعى - مقاييس الجمال عند أصحاب الاتجاه الشكلى - مقاييس الجمال عند أنصار الفكرة .

صدر للمؤلف

١ — اتجاهات النقد الأدبي من الجاهلية إلى نهاية القرن الرابع الهجري
مكتبة الأنجلو المصرية : ١٩٧٩

٢ — اتجاهات النقد الأدبي في القرن الخامس الهجري .
مكتبة الأنجلو المصرية : ١٩٧/

٣ — مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني .
مكتبة الأنجلو المصرية: ١٩٨٠

٤ — معايير الحكم الجمالي والنقد الأدبي
مكتبة المعارف بالقاهرة : ١٩٨١

تحت الطبع

١ — المنهج النفسي والدراسات الأدبية .

دراسة متخصصه تتناول أصول المنهج النفسي في تطـوره وأسسه واتجاهاته ومدارسه وأثره في الدرس الأدبي ، مع الدراسة التطبيقية .

٢ — قضايا معاصرة في النقد الأدبي القديم.

دراسة تاريخية فنية مقارنة لأهم قضايا النقد الأدبي وموقف القدماء والمحدثين منها .

٣ — مدخل إلى دراسة البلاغة العربية .

دراسة في أصول البلاغة العربية وأسسها الجمالية .

رقم الإيداع
٨١/٤٧٨٥

دار مرجان للطباعة
٢١ شارع فهمي المتفرع من شارع الموازني بالقصر العيني
تليفون : ٩٨٦٥٥٣

دار مرجان للطباعة
٢١ شارع فهمي المتفرع من شارع المواردي بالقصر العيني
تليفون : ٩٨٦٥٥٣

